



UNIVERSIDAD DE QUINTANA ROO

## DIVISIÓN DE HUMANIDADES Y LENGUAS

---

Concepto de obra de arte en Danto y Dickie:  
elementos de una ontología contemporánea del

---

### Tesis

Para obtener el grado de  
**Licenciada en Humanidades**

PRESENTA

**María de la Luz Luna Cámara**

DIRECTOR DE LATESIS  
Dr. Javier Omar España Novelo



Chetumal, Quintana Roo, México, marzo de 2022

## **Agradecimientos**

A todas las mujeres que me abrieron el camino para que yo pudiera expresar lo que pienso del arte. A todas esas artistas que me inspiraron, a las historiadoras del arte que no se olvidan nunca de las mujeres, de las teóricas del arte que revolucionaron su campo, pero sobre todo a las filosofas. A que mi voz en femenino reivindique poco o mucho sus grandes aportaciones epistemológicas. En especial a Christine de Pizan y María Zambrano.

A la movilidad académica que realicé en la Universidad Autónoma de Zacatecas sin ella no habría encontrado el tema para esta tesis. Esto significó un quiebre total a toda mi formación y me brindo las bases objetivas que por mucho tiempo busqué del arte.

A la primera noción que tuve sobre la crisis del arte en Chetumal, esta intuición, esta duda, que logré fundamentar en Zacatecas.

A Denise Luna, a mi madre, que tanto me ha dado por todo lo que sacrifico por mí, sin ella yo no estaría aquí hoy, por el amor que siempre tuvo para darme y su bondad que lo puede todo. Mi papá, Miguel Carrillo, por siempre creer en mi fortaleza, su comprensión me hizo fuerte. Mi hermana por su risa, su valentía y su ternura. Su amor me hace fuerte.

A mis abuelas; Leonor por estar conmigo, ayudarme a crecer y por la lucha; Teresita por enseñarme sobre el valor que merezco y el amar y ser amada. A mis tías que nunca dudaron de mí, por su apoyo incondicional, su fe me hizo fuerte; a Deysi por su sensibilidad infinita que como la mía nos sacó a delante siempre, a Hilda por el temple, su voluntad y su buen ánimo.

A Javier España por su paciencia, comprensión y dirección en este proceso. Lo respeto como artista, intelectual y profesor.

Marcelo Sada quien pese a no poder participar en este sínodo por el papeleo y el tiempo. Siempre me escucho, me aconsejo, me leyó y me condujo a la filosofía analítica del arte. Gracias por tanto.

David Ortiz por la metodología, su lectura invaluable y sus consejos. Ha influido en mí como nadie.

Olivier Lozano por la voluntad de la escritura, por leerme, escucharme y por las charlas.

Tere Zacatenco por su enseñanza, su amabilidad y su lectura. A todas las mujeres que me salvaron, me dieron su afecto y su confianza sin ellas yo no estaría aquí.

A las y los artistas que directa o indirectamente influyeron en mis reflexiones, por su dominio de la teoría de cada uno de sus artes y por compartir conmigo su quehacer. A mi amigo Guillermo Castro por su lealtad, amistad y los recuerdos.

## Índice

<b>Introducción.....</b>	<b>9</b>
<b>Capítulo I: Antes del problema de los indiscernibles: la belleza y la superación de lo bello.....</b>	<b>15</b>
1.1 Los paradigmas en el arte.....	15
1.2 El problema de la belleza y el problema ontológico.....	16
1.3 El arte presocrático y la mimesis de Platón.....	18
1.4 Aristóteles y la Naturaleza.....	20
1.5 Plotino y la Edad Media.....	21
1.6 Edad Moderna: Renacimiento y Barroco.....	23
1.7 Ilustración y Baumgarten.....	25
1.8 Kant y el juicio.....	28
1.9 Hume y la norma del gusto.....	30
1.10 Hegel y el Movimiento del Espíritu.....	32
1.11 La superación de lo bello.....	36
1.12 La fotografía y las nuevas formas de crear.....	37
<b>Capitulo II: El Significado Encarnado.....</b>	<b>40</b>
<b>Arthur C. Danto</b>	
2.1 Transfiguración teórico.....	42
2.2 Contenido y causalidad.....	47
2.3 Filosofía y semántica.....	50
2.4 ¿Estética? Y obra de arte.....	55
2.5 Obras y representaciones.....	60
2.6 Metáfora, expresión y estilo.....	61
2.7 Sueños despiertos.....	63
<b>Capitulo III</b>	
<b>George Dickie- La Teoría Institucional.....</b>	<b>65</b>
3.1 Antes del círculo del arte.....	66

3.2 Ajustes en la teoría institucional.....	67
3.3 Danto y el origen de la institucionalidad.....	69
3.4 Artefactualidad.....	71
3.5 La institucionalidad en el arte.....	76
3.6 Circulo del arte.....	80
3.7 La relevancia estética.....	84
<b>Capitulo IV: Divergencias y Similitudes.....</b>	<b>87</b>
4.1 Esquemas de la obra de arte Danto.....	88
4.2 Esquemas de la obra de arte Dickie.....	91
4.3 Divergencias y similitudes.....	95
<b>Conclusiones.....</b>	<b>103</b>
<b>Anexos.....</b>	<b>106</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>109</b>
<b>Índice de tablas</b>	
Tabla 1.....	36
Tabla 2.....	88
Tabla 3.....	92
Tabla 4.....	99
Tabla 5.....	101
Tabla 6.....	102
<b>Índice de figuras</b>	
Figura 1.....	106
Figura 2.....	107
Figura 3.....	108

## Resumen

En esta tesis de filosofía analítica del arte se plantea uno de los problemas contemporáneos, que es el cómo diferenciar un objeto artístico de un objeto común, que surge a partir de los movimientos artísticos de 1910 y con la invención de la fotografía. El arte se ha separado de la belleza y se ha ocupado del contenido. Tal como lo pronostico Hegel.

La idea principal de esta investigación es hacer una comparación crítica de las posturas de filosofía del arte de Arthur C. Danto y George Dickie que se enfocan en que el arte posee ciertas características inherentes a él mismo, sobre todo, enfocarnos en que hace a un objeto artístico diferente de los objetos. Por un lado, estas condiciones necesarias de la obra de arte son las de su semántica que es la teoría del significado encarnado que propone Danto y por el otro tenemos a la teoría institucional que postula que se requiere artefactualidad en el objeto del arte y que esté inserto dentro del círculo del arte.

En el primer apartado se contextualiza al lector mostrándole que el arte era entendido de manera sinónima con la belleza y se desarrolla hasta alcanzar su flexión y autosuficiencia. Las secciones siguientes se enfocan en el pensamiento de los filósofos americanos contemporáneos del arte, respectivamente capítulo dos y tres de esta tesis. Y en el último apartado se contrastan sus teorías por medio de cuadros comparativos.

**Palabras clave:** Significado encarnado, institucionalidad, obra de arte, belleza y arte.

## Introducción

Georg W. F. Hegel sentenció que el arte se volverá contra sí mismo, una de las reflexiones más importantes para pensar la filosofía del arte; esto quiere decir que la conciencia artística logrará su desdoblamiento. La invención de la fotografía, Picasso agregándole a una de sus pinturas una etiqueta de un licor, la postura de Tolstoi que afirma que el arte es el medio para que los hombres expresen sus sentimientos y que los otros sean capaces de experimentarlo<sup>1</sup>, los *readymades*<sup>2</sup> de Duchamp<sup>3</sup>, la *brillo box*<sup>4</sup> de Andy Warhol<sup>5</sup> y el dadaísmo confirmaron este anunciado desenlace.

La manera en la que se teorizaba en torno a las obras se transformó, así fue la llegada de la edad contemporánea, así se acabó la teorización de lo bello como categoría sustancial e inseparable del arte. Nos toca preguntarnos ¿cómo separar los artefactos artísticos de sus contrapartes, que en este caso pueden ser objetos comunes, como un urinario o una caja de brillo o incluso un cuadro rojo<sup>6</sup>?

La cuestión radica en este momento en el objeto y ya no en alguno de sus atributos como lo fue la belleza sino más bien en su propia ontología, pues, como podemos ver con el embellecimiento, las cosas pueden ser bellas sin llegar a ser obras de arte o ser artefactos artísticos sin ser bellas. Un filósofo crucial en esta nueva concepción es Arthur Danto quien se pregunta por la diferencia entre una obra y objeto y esto lo denomina el problema de los indiscernibles. Su filosofía del arte se propone responder la pregunta: ¿qué hace que un objeto se convierta en una obra de arte? por medio de su significado, piensa Arthur. El arte se entiende como expresión, para que un objeto del mundo se vuelva obra se requiere que este exprese algo, que signifique algo que el espectador pueda captar, más allá de lo bello. El arte

---

<sup>1</sup> Lo menciona especialmente en su libro *¿Qué es el arte?* de 1897.

<sup>2</sup> Conjunto de objetos comunes convertidos en obras de arte que utiliza Marcel Duchamp para hacer una crítica al arte contemporáneo, el más común es *La Fuente* que es un urinario al revés.

<sup>3</sup> Marcel Duchamp artista reconocido francés que elevó el arte a objetos comunes.

<sup>4</sup> Caja de brillo que fue expuesta en 1964.

<sup>5</sup> Artista experimental americano quien postula al igual que Duchamp que los objetos comunes pueden ser obras de arte.

<sup>6</sup> El ejemplo del cuadro rojo es utilizado por Danto en su libro: *¿Qué es el arte?*

se transforma en los conocimientos individuales de las expresiones del artista en complicidad con el espectador.

Paralelamente tenemos también la postura del teórico del arte George Dickie, quien también busca responder esta problemática, la distinción entre objeto y obra. Propone que para que algo sea una obra de arte requiere de la institucionalidad, concepto circular que depende tanto del artista con la intención de crear como del público al que se presenta, público que se da por medio de un marco o contexto. Dicho de otro modo, la obra de arte es un artefacto creado artísticamente por un artista que está inmerso en la práctica social del arte, posee una comprensión general de la teoría, la historia y lo que es el arte, para un público que posee las herramientas necesarias porque también está incrustado en dicha práctica social para poder apreciar la obra.

Hay pocos trabajos de investigación que aborden la filosofía del arte de Arthur Danto y George Dickie juntas, esto es una cuestión interesante ya que ambos autores se relacionan entre sí no solo por ser contemporáneos, sino que entre ellos se han criticado sus posturas. Lo curioso es que ninguno considera la última versión de la teoría del otro, por ejemplo, Danto critica la vieja teoría institucional y no la nueva y definitiva que propone Dickie en su libro *El círculo del arte* (1997) así como Dickie no toma en cuenta el libro de Danto *¿Qué es el arte?* (2013).

El interés de esta tesis, que es de filosofía del arte y se enfocará en la ontología de la obra de arte, y lo enriquecedor de las posturas de estos filósofos es que defienden una concepción esencialista del arte porque pareciera por los eventos que desencadena la Edad Contemporánea que todos los objetos del mundo o todo lo que crean los artistas es arte. Sus concepciones proponen revisar que cualidades requieren las obras de arte y como diferenciarlas de los objetos ya que, como veremos, es posible que las cosas tales como urinarios o cajas de brillo puedan ser obras de arte.

En el artículo de Joseph Roberts titulado *¿Qué es el Arte?* Se describe la relación entre el pensamiento de Dickie y Danto, cuáles son sus diferencias teóricas a pesar de que el origen de la teoría institucional fue a partir de una conferencia que Danto hizo llamada *The Art world* (1965) donde Danto resalta la importancia del contexto, el cual dota de trasfondo para poder descubrir si algo es o no un objeto artístico. Roberts menciona y describe a grandes rasgos las características de lo que es el arte en las posturas de los filósofos, lo que es una

obra de arte, el mundo del arte, las aclaraciones y modificaciones que se hicieron por los estetas a raíz de las críticas. Y afirma que se agregan los últimos cambios a su teoría del círculo del arte. Por último, dicho artículo finaliza: “A modo de conclusión de este trabajo, se hará una comparación entre las posturas de Dickie y Danto analizando los problemas que presentan ambas teorías y mostrando alguna posible solución a los conflictos que plantean” (Roberts, p.17)

Las soluciones que menciona el autor son: una con Dickie separando el concepto de círculo de arte y el de sociedad con Danto la posibilidad de la existencia de obras de arte sin contenido. Se aborda, como se puede notar, la vigencia de dichas posturas en el contexto contemporáneo mas no se propone otra vía de unión de sus sistemas del arte además de la institucionalización cuando se posibilitan aún más vías como las que esta tesis pretende enunciar, así como también de sus disyuntivas.

Adriá Harillo Pla (2018) de la Universidad Complutense de Madrid en su artículo titulado: *Una crítica a Danto y Dickie desde la Sociología del arte*, hace un análisis de ambas teorías basado en el enfoque sociológico de Howard Becker, utiliza tres conceptos: agentes, intereses y mecanismo. Enfocados hacia el mundo del arte y no en la conceptualización de lo que es una obra de arte a partir de las posturas de los autores, por ello es la naturaleza del análisis es sociológico no un análisis filosófico, ni mucho menos existe en ese artículo una unión de dichas posturas.

La utilidad de este trabajo es la especificación de que los artistas necesitan el conocimiento de la teoría del arte para realizar sus obras y con ello se podría aclarar lo que Adriá Harillo menciona sobre las problemáticas de ambas teorías en los intereses de la institución del arte, es necesario mencionar que este esclarecimiento será solamente en la cuestión del proceso creativo del artista y de su impacto con el círculo del arte, así como los que interpretan el arte también requieren la teoría artística. Esta investigación contribuiría a la comprensión del papel del artista y de quienes consumen arte, pues, formula que es necesario conocer la teoría del arte para la realización de una obra ya sea desde la perspectiva del significado encarnado o desde la artefactualidad.

Aunque se use el planteamiento de Adriá Harillo del enfoque sociológico de Howard Becker, esta investigación es de carácter filosófico ya que pretende proponer una vía de

unificación, sobre la teoría del arte a través del trabajo de Danto y Dickie, quienes contribuyen a la cuestión de la ontología de la obra del arte.

Esta tesis pretende aportar a la filosofía del arte específicamente en la comprensión de lo que se refiere a los objetos artísticos tomando como punto de partida la visión esencialista que proponen los dos filósofos americanos que mencionamos anteriormente.

Además, versa en filosofía analítica del arte ya que como menciona Carroll en *Filosofía del arte* (2002): “El propósito de la filosofía analítica del arte es explorar los conceptos que hacen posible crear y pensar acerca de él. Algunos de estos son el concepto de arte mismo, así como los de representación, expresión, forma artística y estética (p.29)”. Ya que nos preguntamos por lo que es el arte y los cambios que han ocurrido a lo largo de su historia para enfocarnos en lo que Arthur Danto y George Dickie proponen además que es de nuestro interés lo que posibilita diferenciar un artefacto artístico de un objeto que puede ser por medio de su significado o por estar inserto en el círculo del arte.

Esta investigación contribuiría a la comprensión del papel del artista y de quienes consumen arte, pues, formula que es necesario conocer la teoría del arte para la realización de una obra, además de que aportaría a la comprensión de la filosofía del arte en ambos filósofos, dando un panorama general de los conceptos más importantes en el pensamiento de ambos.

Asimismo, este trabajo puede usarse como un acercamiento para la comprensión del problema de la obra de arte para quienes se interesen en el arte o estén en él inmersos en el círculo de arte y también puede usarse de guía para las personas que se interesen en el problema de la obra de arte contemporáneo. Al leer la investigación tendrán un ejemplo de cómo abordar el problema ontológico de la obra de arte, el cual es muy discutido y de gran relevancia en el siglo XXI.

Al ser una tesis de filosofía analítica del arte se trabajará bajo el método de las condiciones necesarias (que se requieren o que posibilitan) que serán tanto la del significado encarnado como la de la institucionalidad en lo que es la obra de arte para poder tener las condiciones suficientes, es decir, un artefacto artístico sí y solo sí es una obra de arte si posee un significado o está inserta en el marco institucional. En lógica este es conocido como la regla de la bicondicionalidad.

La naturaleza de esta investigación es pura teórica y se analizará bajo el paradigma humanista, esto quiere decir que la herramienta a utilizar será la hermenéutica. Argumenta Pablo Cazau sobre la investigación pura (2006):

La investigación pura busca el conocimiento por el conocimiento mismo, más allá de sus posibles aplicaciones prácticas. Su objetivo consiste en ampliar y profundizar cada vez nuestro saber de la realidad y, en tanto este saber que se pretende construir es un saber científico, su propósito será el de obtener generalizaciones cada vez mayores (hipótesis, leyes, teorías). (p.14)

La herramienta metodológica a utilizar en esta investigación pura teórica es la hermenéutica como lo menciona Yasmelis Rivas y Jesús Briceño (2012):

La hermenéutica podría decirse que representa el fundamento del paradigma cualitativo y se podría definir como la ciencia que basa su arte en interpretar desde nuestros referentes teóricos-conceptuales, en nuestro entorno, en nuestra cultura, lo escrito, lo sentido, lo dicho y hecho por los otros seres sociales en ese entorno y/o en otro espacio temporal y social. Donde se destaca su versatilidad, dada la posibilidad de interpretar y comprender la realidad en sus diversas manifestaciones. (pp. 226-227)

Usaremos también como recurso didáctico tablas comparativas que nos ayudaran a un mejor entendimiento y manejo del concepto de obra de arte, del pensamiento de Danto y Dickie y de sus divergencias y similitudes.

La empresa de esta tesis girará en torno a analizar la postura que tienen ambos pensadores en relación con la obra de arte para posterior hacer un análisis de sus similitudes y convergencias, teniendo en cuenta el problema de los indiscernibles y dejando atrás el paradigma de la belleza. Fundamentaremos esta cuestión con cuatro capítulos.

En el primero abordaremos, desde lo que Tomas Kuhn entiende como paradigma, un análisis histórico de la obra de arte mostrando que a lo largo de la filosofía del arte hubo un cambio en la manera en que se teorizaban los artefactos artísticos. Si bien desde Platón y mucho antes con los presocráticos surge el problema de qué es la belleza para entender de manera análoga lo que es el arte. Pasaremos por Kant y Hume hasta llegar a Hegel quien pronostica un cambio en la manera en la que se había conceptualizado el arte. Esto ocurre inevitablemente por el invento de la fotografía y se consolida con la presentación de *la*

*Fuente*<sup>7</sup> de Duchamp para llevarnos, directamente, ahora sí, al problema ontológico de la obra en donde tenemos que diferenciar el arte de los objetos. Este apartado es crucial para entender por qué pasamos del problema de la belleza al problema de los indiscernibles.

Una vez que tengamos claridad de que lo que nos compete a esta investigación es la obra de arte y su relación con los objetos y como es que pueden existir artefactos artísticos en la Edad Contemporánea, pasaremos a los capítulos dos y tres donde explicamos lo que nuestros filósofos del arte entienden sobre los artefactos artísticos.

Desde la teoría del significado de Danto, que abordamos en el capítulo dos, propone que para resolver la distancia entre arte y realidad es necesario que la obra tenga un significado encarnado, es decir, esta tendrá un sentido doble, de lo que significa y lo que flexiona. Será capaz de transfigurar su homólogo material metafóricamente por medio de su significado para poder ser, así, una obra de arte, esto depende también de la manera en la que su autor lo exprese y sus conocimientos de arte, así como la importancia de darse en el contexto que se da. Ya que la caja de Andy Warhol no habría podido ser considerada arte en el Barroco.

Por otro lado, del capítulo tres nos encargamos de la filosofía del arte de George Dickie quien postula su nueva teoría institucional que sugiere tres consideraciones para la obra de arte, la primera es que su análisis es clasificatorio y no evaluativo, que las obras son artefactos artísticos creados por artistas con la intención de ser presentados para un público en un marco institucional que se entiende como una práctica social, es decir, se sitúa a la obra de arte en una red compleja y múltiple de relaciones institucionales donde convergen el artista, el público y el marco.

Y concluimos con el capítulo cuatro que es la suma de los tres capítulos, sabemos que nos enfocamos en el problema de los indiscernibles y resolveremos esta cuestión desde la filosofía del arte del significado y la institucionalidad para compararlas entre sí tomando como punto de partida que ambas desarrollan el arte esencialista. Veremos qué características comparten y con cuales se diferencian para enriquecer el análisis de la filosofía del arte, pero sobre todo de la obra de arte.

---

<sup>7</sup> En su traducción en español, su título original es *Fontaine*.

## **I. Antes del problema de los indiscernibles: la belleza y la superación de lo bello**

Escribe en el prólogo de *Teoría general de la historia del arte* Jacques Thuillier (2003): “Toda consideración acerca de la historia del arte debiera comenzar con esta interrogación: ¿qué es el arte?” (p.13). Comenzaremos con este primer capítulo a preguntarnos bajo que consideraciones y características se rige el concepto de arte desde una perspectiva histórica; haciendo un repaso desde la Antigüedad hasta la Edad Contemporánea, los conceptos principales que vamos a utilizar serán: obra de arte, la belleza y lo bello. Dicho análisis lo haremos a partir de la noción de paradigma que utiliza Thomas Kuhn ya que hay dos perspectivas que se diferencian entre sí a lo largo de la filosofía de la historia del arte, por un lado, tenemos al arte mimético que relaciona de manera sinónima arte y belleza, por el otro, con el quiebre del paradigma anterior vemos que el concepto de arte se transforma, se supera lo bello en su definición y en consecuencia arte y la belleza dejan de ser sinónimos, se empieza a teorizar en torno a las obras y las características que las hacen arte.

### **1.1. Los paradigmas en el arte**

Tomas S. Kuhn afirma en su libro *La estructura de las revoluciones científicas* (1971) que las revoluciones científicas se dan por medio de un movimiento dialectico entre la ciencia normal y la ciencia revolucionaria, el paradigma vigente es sustituido por otro nuevo, es decir, ocurre un quiebre en la manera en la que se entendía los fenómenos y surge una nueva perspectiva de entenderlos, de ahí el nombre de ciencia revolucionaria, este revoluciona la manera de conocer y entender el mundo. Él afirma: “Es más bien una reconstrucción del campo, a partir de nuevos fundamentos, reconstrucción que cambia algunas de las

generalizaciones teóricas más elementales del campo, así como también muchos de los métodos y aplicaciones del paradigma”. (p.139)

¿Qué tiene que ver la ciencia normal con el arte?, se preguntará el lector, este movimiento dialéctico se origina partir de un cambio de fundamento, metodología y aplicación y esto no solo ocurre con las ciencias naturales también puede ocurrir en la filosofía y en las demás ciencias del espíritu, por citar un ejemplo: cuando el idealismo platónico da paso al idealismo trascendental, ya no se trata del objeto en cuestión sino más bien del sujeto y así como ocurre aquí también puede ocurrir en el arte.

El propósito de este capítulo es mostrar que los conceptos de belleza o lo bello son el fundamento ontológico de la obra de arte en la historia de la filosofía y hacen que el arte sea lo que es, es decir, en este paradigma se teoriza en torno a la belleza como cualidad que hace que las obras sean arte, sin embargo, en la edad contemporánea hay un cambio de paradigma y se transforma la manera de entender lo que es el arte; pasamos de la belleza a buscar que cualidad comparten todas las obras ya que como veremos a continuación existen creaciones artísticas que no son bellas, como lo entenderían los filósofos o los críticos, pero siguen siendo arte.

Haremos una analogía entre la ciencia y el arte, nuestro primer paradigma que tiene como principal característica el preguntarse por la belleza de las apariencias será reestructurado por una nueva concepción que supera a lo bello. Nos serviremos del movimiento dialéctico entre paradigmas para mostrar el cambio ontológico del concepto para tener un mejor entendimiento.

## **1.2. El problema de la belleza y el problema ontológico**

El primer paradigma significa el arte como mimesis, apariencia de la apariencia, la obra de arte lo es porque es bella; su sentido aparente porque es una copia de la idea de belleza ya que se encuentra en la realidad y no en lo ideal. A este lo llamaremos paradigma del problema de la belleza o mimético.

La superación de lo bello hace que el paradigma cambie, ya no es una cualidad necesaria u obligatoria en el concepto y por ende la obra no necesita fundamentalmente del concepto de belleza, no participa de él de manera obligatoria. Pues podemos ver que existen objetos embellecidos que no son obras de arte y viceversa. La belleza es una cualidad inherente a los sentidos y no a la ontología del artefacto artístico pues a simple vista no se puede diferenciar dos objetos exactamente iguales, embellecidos, del mismo tamaño, color y estructura.

Se transforma lo que es el arte, se supera la mimesis y surge el problema ontológico en las obras, ya que, si lo bello era la característica que compartían todas y las hacía ser ¿Cómo diferenciar, ahora en la Edad Contemporánea, un objeto material (como un urinario<sup>8</sup>) de una obra de arte (que en este caso también es un urinario)? Esta cuestión, como problema filosófico, lo teoriza por primera vez el filósofo Arthur Danto y lo llama el problema de los indiscernibles, ¿cómo podemos diferenciar una obra de arte de los objetos del mundo? Y lo abordaremos con más claridad en el segundo capítulo de esta tesis.

En el primer paradigma, como lo veremos a continuación, entenderemos al arte como lo bello aparente y posteriormente trataremos al segundo que se origina por la influencia de Hegel y la invención de la fotografía. Es necesario atender al primero para entender de mejor forma el problema ontológico, ya que la empresa de esta tesis gira en torno hacia el segundo paradigma, es importante tener en cuenta el cambio epistemológico que ocurre con el concepto de arte, puesto que, en el primer paradigma la pregunta gira entorno a ¿Qué es lo bello? Porque es aquello que otorga a los objetos el cambio de sustancia que los transforma, de esta suerte, en obras de arte.

En el segundo paradigma, en cambio, la pregunta radica en ¿Qué es la obra de arte? ya que es en este dónde se da la superación de la belleza y nos preguntamos qué cualidad comparten todas las obras. El arte contemporáneo, ya no se ocupa de la belleza de manera obligatoria, busca otra forma de entender y de expresar. Revoluciona el fundamento de la palabra arte y su aplicación en la obra, así como también en su metodología. Nos encontramos con la revolución y la resignificación del arte. Recapitulando, el primer paradigma se encarga

---

<sup>8</sup> Nos referimos a la fuente de Marcel Duchamp, cabe aclarar que existe cierta polémica con respecto a que, si él es el verdadero autor de esta obra, no abordaremos aquí esta cuestión, ya que lo analizamos desde las perspectivas de Danto y Dickie pues ambos asumen que Marcel es el autor.

de la belleza mientras que el segundo de la cualidad ontológica que comparten todas las obras.

### **1.3. El arte presocrático y la mimesis de Platón**

Antes de los grandes filósofos de Grecia, los poetas griegos por medio de la palabra enunciaron su manera de entender el mundo. Apolo, Dios del arte, de la poesía y la música guía el quehacer artístico de los poetas. La religiosidad griega fundamenta, en gran medida, este primer momento de expresión que se da a partir de la literatura y que se consolidará como filosofía. Lo que podremos nombrar movimiento entre la religiosidad a la abstracción de conceptos filosóficos.

Raymond Bayer en *Historia de la Estética* (1980) menciona lo siguiente sobre los presocráticos. Para Hesíodo existen varios géneros de belleza: la externa es lo que con su armonía asombra a la vista, así como las ondulaciones, el mar y la mujer; la belleza y su relación con el bien (útil) y lo mediato; la belleza como acto único y total que es pasividad de la sensibilidad emocional. Para Homero, *kalos* (la esencia de lo bello) es intuición exterior; la belleza está en los actos morales, lo bello es sinónimo de lo bueno. Para los poetas líricos eróticos lo bello es lo justo, la belleza moral y la corporal ocupan un mismo lugar, sin embargo, las cualidades morales son mejores; la belleza es individual y privada. En los heroicos, el bien se une a la belleza y se extiende a los actos humanos virtuosos; la belleza física se establece por categorías que se jerarquizan por medio de los actos humanos. Los trágicos piensan que la belleza se asocia con la muerte, la belleza de la muerte está en la renuncia y en el sacrificio de la vida; interiorizan la belleza ya que esta abandona la realidad porque no está en ella.

La escuela pitagórica es toda ella estética. La abstracción más perfecta son los números y estos constituyen todo lo que hay en el mundo, en la totalidad. La naturaleza es causa de los números, por ello, el mundo está conformado por la armonía y para ellos la

belleza se encuentra en esta armonía pues las cosas componen una sinfonía que ajusta el ritmo que es la ley del universo. La belleza es aritmética y geométrica, armonía numérica.

Platón es quien conjunta y critica las concepciones antiguas del arte para sintetizarlas y afirmar su filosofía ideal ¿Qué es la obra de arte? ¿Qué elementos comparten las obras de arte para ser? Para él la obra es aquello que posee la idea de belleza y hay una diferencia epistemológica, entre aquello que es bello y lo bello mismo (la idea purísima), la belleza es en este sentido lo bello, la cualidad que comparten las obras de arte para que sean bellas; hay que definir, en un primer momento, lo que es la belleza para poder entender que es el arte.

En el *Hippias Mayor* encontramos tres definiciones de lo bello. Curiosamente estas definiciones son en conjunto las que los antiguos poetas tenían del arte. En primer lugar, la belleza es aquello que cumple con su finalidad, bajo esta lógica, ¿una cuchara de madera y una de oro son igual de bellas porque ambas son igual de útiles? No es suficiente con que algo cumpla su finalidad para ser bello ya que entonces la maldad sería bella porque cumple con su cometido que es hacer mal, y, en absoluto no lo es, consecuentemente, en segundo lugar, podríamos decir que lo bello causa el bien, pero ¿el bien no es causado por lo bueno? No podría ser que dos causas produzcan el mismo efecto, por ende, lo bello no causa el bien, sino que el bien es causa de lo bueno. La tercera definición de la belleza es que es la causa del placer para la vista y el oído, sin embargo ¿son el oído y la vista de la misma naturaleza? Sí es así lo bello causaría dos percepciones y no sería por sí mismo una misma definición, por no ser una misma causa, y no sería lo que es.

Dicho en lo anterior, lo bello no es finalidad porque si así lo fuera sería también el mal y la belleza no es lo malo y como no lo es ¿sería entonces el bien? No lo sería porque la causa del bien es lo bueno, lo bello no puede causar dos ideas (participa de la idea de Bien mas no como causa) o lo que produce placer en dos percepciones; es una misma idea y por ello no es lo que causa placer en la vista y en el oído porque ambos sentidos son de naturaleza distinta.

En el *Banquete*, Platón, enuncia que lo bello en sí mismo está en lo suprasensible, recordemos que para este filósofo existen dos mundos, uno material donde está el cuerpo, los sentidos, la apariencia y otro suprasensible donde se encuentran las ideas: el Bien, el Ser y la Verdad. Accedemos a lo Bello por medio del alma. La idea de belleza suprema (*kalokagathía*) está ligada al Bien y a lo Verdadero, aunque percibamos la belleza por medio

de la vista y del oído, esto participa de la idea del Bien, ambas están en el mundo inteligible. Para Platón el arte es mimesis, apariencia de la apariencia, ya que lo percibimos del mundo material y con los sentidos y no del mundo suprasensible.

Las obras de arte comparten la idea de belleza en sí misma (*kalokagathía*) que está en el mundo inteligible porque participa del Bien, no obstante, participa también del mundo material y se percibe por medio de los sentidos, por esto Platón considera que es una réplica del ideal y eso hace que el arte sea una copia de esta en la realidad y sea mimesis. Ya que es también doblemente representación tanto de la Realidad como de la Belleza. Por ello está más alejada del mundo de las ideas.

#### **1.4. Aristóteles y la Naturaleza**

Para Aristóteles no existe un mundo material ni un mundo ideal como para Platón, él considera que en la Naturaleza se encuentra el Ser, esta mueve la realidad, pero ella no se mueve, la denomina motor inmóvil. La Naturaleza es entonces lo que mueve sin ser movido. Su metafísica se centra en este movimiento, vamos del no ser al ser, el filósofo lo denomina potencia y acto respectivamente, dentro de este movimiento hay cuatro causas<sup>9</sup>, la primera es la ideal, la segunda es la causa material, la eficiente y la final.

El arte imita a la naturaleza, esto quiere decir que el arte está en la realidad y no en un mundo ideal como opina Platón, esto no implica que sea una cosa material, sino que la idea está en el acto puro, se encuentra en la esencia de las cosas; entonces, lo bello esencialmente es lo inmóvil, dicho de otro modo, la belleza se quiere expresar con la obra, esta es la causa primera; la causa material está en la pintura, la escultura o el poema; la causa eficiente en el proceso de creación del artista y la causa final es la belleza misma. El objeto deja ser objeto (potencia) para convertirse en obra de arte (lo que es en acto la finalidad misma), deja lo que ha sido para convertirse en lo que podría ser que es el objeto artístico.

---

<sup>9</sup> Las cuatro causas en el pensamiento aristotélico fundamentan el movimiento, la primera es la idea que se tiene de lo material, del hierro, por ejemplo. La segunda es la materia misma, la tercera es el procedimiento que se sigue del material para llegar a su eficiencia que es la causa final, un herrero que utiliza la materia prima para hacer una puerta o para adornar una iglesia, la causa eficiente es el proceso de creación mientras que la final es para lo que fue creado este objeto, sea para adornar una iglesia o para darle seguridad al poner la puerta.

Esta visión del arte también es mimética ya que se abstrae a partir de la vista y el oído el objeto en el mundo. La obra de arte es aquello que cumple su última finalidad, acto puro, extensión de la naturaleza, que comparte como en Platón la idea de Bien, pero que no se encuentra en un mundo ideal, sino que se encuentra por medio de la realidad y se llega a ella por medio del movimiento, de la abstracción.

La concepción del arte mimético de Platón/ Aristóteles; que consiste en que las obras de arte lo son porque son bellas, es decir, porque comparten lo que es arte por ser bellas; permaneció a lo largo de la historia de la filosofía del arte hasta que en el siglo XX surge una nueva manera de concebirlas que se basa en la liberación del concepto de belleza, ahora, el artista es capaz de expresar con su obra la realidad desde su perspectiva, ya no como mera imitación. Se puede ver de manera más clara y ejemplificada en la pintura, el arte mimético era como si el artista viera por su ventana y pintara esa realidad, ahora, con la pintura abstracta el pintor reinterpreta esa realidad, la vuelve a expresar, la cambia de forma, con líneas o puntos o experimenta con los colores. Conecta su obra de arte con su yo interior y exterioriza su reinterpretación de la realidad que percibe.

Es importante saber que la concepción de la belleza/arte permaneció por muchos siglos ya que esta tesis pretende abordar el problema ontológico de la obra hay que entender que el arte no solo se trata de la belleza, sino que la obra pueda significar algo o que puede ser creada por el artista con o sin un propósito. Esto para tener claridad en la investigación de lo que al nuevo paradigma se refiere. A lo largo de la historia de la filosofía de arte, la pregunta radicaba en ¿qué es lo bello por sí mismo? Mientras que para el paradigma contemporáneo la discusión gira en torno hacia la ontología del objeto tanto desde una perspectiva epistemológica hasta teleológica.

## **1.5. Plotino y la Edad Media**

Plotino es quien une la filosofía griega con el cristianismo, su pensamiento se rige a partir de la mística y de Platón, sin embargo, la originalidad que tiene en su metafísica convierte ese platonismo en un neoplatonismo que transforma la manera de entender la filosofía y la escolástica. Si para Platón y Aristóteles la belleza y el arte eran asuntos epistemológicos. Es

Plotino quien convierte el arte en una idea moral que se rige por medio de Dios, por medio del Bien-Uno. Como buen idealista, piensa que la belleza está en las formas. Recordemos que para el pensamiento de Plotino el alma es de la misma naturaleza que el Uno.

La Belleza sensible es la que percibimos por medio de los sentidos (de la vista y el oído) esta es imperfecta y para llegar a la forma de lo bello tenemos que interiorizar el concepto; la interiorización se da por medio del alma, ya que la Belleza también es de la misma naturaleza que el Bien y por ser de la misma naturaleza tiene el mismo principio, entonces por medio de la Inteligencia la Belleza sensible se purifica hacia la Belleza. Digamos que existe una jerarquización entre Lo Bello (como con el Bien), luego así lo Uno es principio de belleza. Para alcanzar la forma pura el alma interioriza la Belleza sensible (que se da por medio de los sentidos), hay un movimiento dialectico entre Belleza de la Inteligencia y por medio del alma (movimiento de interiorización) llegar así al Uno-Bien y como este es de la misma naturaleza de lo bello, se llega a la forma trascendente de la Belleza.

Las condiciones de nuestro paradigma se siguen rigiendo por la misma característica; en la realidad por medio de los sentidos nos encontramos con las obras y con la abstracción llegamos a la belleza que estas tienen porque son obras de arte, otra vez, bello/obra. Solo que ahora para Plotino el arte es aquello que produce Belleza (como ideal moral) que se encuentra en lo Uno, podemos observar un ligero cambio en el paradigma, lo bello comparte sustancia con Dios, su finalidad es llegar a Dios. La Belleza está en las formas y se llega a ella por medio de la interioridad. Esta idea se mantiene en la Edad Media. El artista copia de la realidad con la intención de llegar a Dios, hay ahora una intención al crear.

En el Medievo se aborda el arte desde una perspectiva moral y religiosa, no se debe expresar lo sensual, el placer sensible debe aniquilarse, el objeto es el placer intelectual que provoca la Belleza para llegar a Dios. La reflexión verdadera del arte deberá conducir a lo bueno en sí mismo. Es el pensamiento de Tomás de Aquino donde se ven los primeros bosquejos del cambio de finalidad de la Belleza.

El arte es perfección y su esencia es solo una, si para los filósofos escolásticos de la Edad Media lo bello era así porque compartía la misma naturaleza que el alma y Dios, de Aquino considera que la belleza solamente le concierne al juicio racional ya que el arte solo tiene una esencia. Se conserva en este sentido la idea de que lo bello está en lo formal. La

Belleza produce placer (por sobre lo contrario que pensaron los escolásticos), pero esta no produce un deseo de por medio mientras que el Bien sí es interesado.

Los tipos de estilos artísticos de en la Edad Oscura son el románico, este se da cuando el latín se consolida como el idioma intelectual de la época de los textos y las traducciones, y el gótico que se basa en lo realista inspirado en la naturaleza. El fundamento de estos estilos es la alegoría y el simbolismo. Dice Umberto Eco en *Arte y belleza en la estética medieval* (1999):

En la visión simbólica, la naturaleza, incluso en sus aspectos más terribles, se convierte en el alfabeto con el que el creador nos habla del orden del mundo, de los bienes sobrenaturales, de los pasos que hay que dar para orientarnos en el mundo de manera ordenada para adquirir los premios celestes. (p. 70)

El arte es alegoría, la obra de arte es símbolo que se interpreta a partir de la interioridad para llegar a Dios, es la interpretación del lenguaje divino de Dios.

Nos ocuparemos ahora de la gran y luminosa Edad Moderna, la dividiremos en tres periodos, Renacimiento, Barroco y la Ilustración para dar lugar a la Edad Contemporánea y no está de más decir que la influencia de Hegel es un parteaguas y es fundamental, él es quien, como Tomas de Aquino y el mismo Plotino (estos dos últimos modificaron ciertas características del paradigma mimético), que con sus idea del movimiento del espíritu absoluto logra el cambio radical de paradigma y no de categorías sea el arte de naturaleza moral o racional. Podemos decir que es Plotino quien atribuye al arte la idea de Dios con la que se ocupa la Edad Media, es Tomás de Aquino quien menciona la necesidad del juicio racional en la belleza y de este se va a ocupar la Edad Moderna. El arte es atributo del juicio y ya no idea moral cuya meta es Dios. Seguimos teorizando sobre la belleza/obra de arte.

## **1.6. Edad Moderna: Renacimiento y Barroco**

Si pudiéramos definir el pensamiento de la Edad Media por medio de una premisa sin duda sería *Credo ut intelligan* (creo para entender), en el Renacimiento se sigue conservando la idea de Plotino acerca de que Dios es la Unidad, si bien en el Medievo se necesitaba creer antes de poder entender, en la Edad Moderna se requiere de la razón para descifrar el lenguaje

divino de Dios que se encuentra en todas partes. La Modernidad se divide en tres grandes periodos, el primero es el Renacimiento que va del siglo XV al XVII, el Barroco que se ocupa del siglo XVII y la Ilustración con el siglo XVIII. Revisaremos en este apartado el Renacimiento y el Barroco.

¿Por qué se le denomina Renacimiento? Porque en esta etapa enuncia Gombrich en *La Historia del arte* (1995): “La idea de un renacer se hallaba íntimamente ligada en el espíritu de los italianos a la de una recuperación de la grandeza de Roma”. (p. 223) Renace y se ilumina el arte gótico a partir de las categorías que regresan de la Antigüedad que se renuevan con la idea de que cada arte debe tener sus principios primeros y sus reglas a seguir.

Aunque Descartes no haya elaborado una filosofía del arte su pensamiento es fundamental para esta etapa. La razón requiere de la duda metódica para entender a la Naturaleza, para descifrar la Unidad se requiere de las matemáticas, de las formas, pero sobre todo se requiere de una metodología para captar y entender la mecánica del mundo, de esto surge la importancia de la creación de procedimientos o tratados para la fundamentación teórica de las artes<sup>10</sup>. De este modo el arte se vuelve, en cierto sentido, por el rigor metodológico, una ciencia que busca la representación de lo bello en sus obras y es bello porque cumple con la metodología requerida. Tal como lo afirma Thuillier (2006):

Ahora bien, ese es también el momento en que el artista, ya sea el pintor o escultor, domina plenamente la reproducción, sabe utilizar las proporciones justas, conoce los secretos de la perspectiva lineal y atmosférica y ha aprendido a sacar los efectos más sutiles del color y del valor. (p.30)

El arte en el Renacimiento es la reproducción efectiva de la Naturaleza; la belleza de una obra resulta al utilizar de manera adecuada los primeros principios de las artes; es la efectiva realización bella de la representación o la mimesis de la Unidad. La enseñanza de estas disciplinas es por artistas y ya no por teólogos como se hizo en la Edad Media; la concepción realista en el arte requiere cierto idealismo y una constante colaboración de la memoria de las técnicas y su aplicación; se transforma en su propio objetivo, arte por el arte. Lo que cambia en esta concepción renacentista es que el arte ya no responde a Dios como ideal moral, sino más bien a su metodología, pero sigue siendo su finalidad.

---

<sup>10</sup>En especial en la pintura, un ejemplo de ello es el tratado de León B. Alberti, “De pictura”

Los clásicos de la antigüedad vuelven para impulsar el arte. Surge el Humanismo con lo cual se enaltece la idea del hombre tanto en la reflexión filosófica como en la creación. La influencia metodológica continua hasta el Barroco donde se considera a lo bello como la más nítida representación de la Unidad, en este periodo el arte sirve como herramienta. Señala Báez en *El Barroco. Fundamentos estéticos* (2011):

Es en este contexto donde surge un arte adecuado a la renovación religiosa, especialmente apto para transmitir al pueblo el contenido de los dogmas y propiciar la difusión del culto a los santos y a la Virgen. La época del Barroco ‘triumfalista’ fue también la de los grandes santos y místicos. Pero el Barroco no fue un arte exclusivamente religioso, también tuvo enseguida una vertiente secular muy importante. Los siglos XVI y XVII fueron una época de afianzamiento de las monarquías europeas, y donde se pusieron los cimientos del Estado moderno, burocrático y centralizado. (p.2)

Lo artístico en este periodo está al servicio de las leyes, las reglas y del Rey, puede producir goce, sin embargo, ante todo debe corregir, el placer se produce cuando el creador hace uso adecuado de la teoría artística, el estilo en esta época está colmado de orden, medida y de la razón. Se ordena y se refina el arte, se vuelve más ornamentado con ilusiones ópticas y golpes de efectos.

Si en el Medievo se entiende al mundo como un libro que se debe interpretar para llegar a Dios, el racionalismo busca entender el mundo desde un lenguaje racional que conduce hacia la Verdad. El arte es representación todavía de lo bello, las obras son bellas porque siguen la técnica de las artes, la distinción del Barroco es que ahora la finalidad no es Dios, sino que son el Estado y la religión (como conjunto hegemónico de poder) como dogma.

## **1.7. Ilustración y Baumgarten**

En este apartado mencionaremos algunas características importantes del siglo de las Luces y posteriormente, para entender de mejor manera la corriente del arte de la Edad Moderna, hablaremos de cuatro filósofos importantes; Baumgarten, Kant, Hume y Hegel.

En la Ilustración se entiende el mundo a través de los valores que otorga la racionalidad, en este sentido y más específicamente tratándose del arte por medio de juicios estéticos sin dejar de lado la belleza, para entender mejor lo que es el buen gusto es necesario abordar a los filósofos mencionados anteriormente, tener presente que este es una característica fundamental para este siglo. Se nota en un primer momento la influencia racionalista, de acuerdo con Muñoz en *Ilustración y educación estética* (1997):

La reconstrucción del concepto de razón que aparece en el Siglo de las Luces tiene que conexionarse con el paradigma de la racionalidad clásica griega. Sócrates, el creador de la razón dialéctica, diferencia de una manera plenamente moderna entre el conocimiento de la "doxa" -de la opinión- que conduce a las convenciones y prejuicios, del conocimiento alcanzado mediante el "logos" que concluye en la fundamentación de ideas universales, comunes para todos los seres humanos siempre que partan del uso recto de su entendimiento. Siguiendo a Parménides, Sócrates-Platón señalan las dos vías de acceso a la realidad: la "vía de la opinión" que finaliza en el prejuicio y la "vía de la razón" que concluye en el saber. Es la capacidad para arribar y formular conceptos universales la que define, en último término, a la racionalidad. (P.201)

En el siglo XVIII la razón adquiere poder crítico, cuestiona contradictoriamente al racionalismo heredado-cartesiano, esto se da gracias a una corriente filosófica que se opone a esta corriente que resurge con más fuerza en este siglo. Estamos hablando, pues, del empirismo que se originó a mediados del Barroco. Diremos, entonces, que la Ilustración critica a los dos grandes hijos del Barroco, el primero que es el racionalismo, especialmente en términos estéticos. Como lo señala Del Valle en *El principio de la estética y su relación con el ser humano* (2008):

La revolución cartesiana le cortó alas a todo aquello que no fuera cuantificable y demostrable *more geometrico*. Platón, Aristóteles (sobre todo) y la tradición clásica, especialmente literaria, fueron arrinconados en un lugar lejos de la luz de la ciencia. Por un lado, la verdad no exige belleza, sino certeza. Verdad y belleza comenzaron así un lento divorcio. Por otro lado, la retórica no es el tipo de disciplina que Descartes tiene en mente como parte del camino seguro de la ciencia. La belleza pierde, así, asidero metafísico y lugar epistemológico. Pierde pues, de esta manera, su asidero

filosófico, pero eso no implica que desaparezca por completo como concepto. Volverá revitalizada de la mano del empirismo, ligada no a una determinada ontología, sino a la representación de la experiencia sensible y acompañada de las emociones que despierta la imaginación en las figuras, en las imágenes que crea cuando reproduce aquello que ha sido percibido por los sentidos. (p.54)

Y el segundo que tiene que ver con que el arte está al servicio del Estado (las leyes, las reglas y del rey) o del dogma religioso, la razón libera al hombre y lo orienta hacia el progreso. El arte ya no se constituye a partir del dogma o las reglas del rey, sino que lo hace a partir de los juicios estéticos (o del buen gusto), pero como vimos en la cita anterior no deja de lado la belleza gracias al empirismo.

Si bien el racionalismo segrega al arte por originarse de la intelección sensible (por los sentidos, como bien dice Platón) es Alexander Baumgarten, quien por primera vez nombra a la ciencia de la belleza del arte como Estética, se apoya en el empirismo para fundamentarlo. La perfección del conocimiento sensible (adquirido por medio de los sentidos) es la belleza, todo conocimiento es universal por eso lo sensible perfecto es universal, el objeto del arte según Baumgarten es la belleza. Sobre esta cuestión señala Del Valle (2008):

La belleza de la experiencia estética es descrita como perfección del conocimiento sensible. Por perfección se entiende la armonía de los elementos en una multiplicidad. Hay armonía cuando a pesar de la multiplicidad se alcanza a percibir unidad en la representación. La representación de la unidad en la diversidad ciertamente no es alcanzada por la sensibilidad, sino por el intelecto. El intelecto no interviene acá, sin embargo, como interviene en la Lógica. Lo que busca es un consenso entre los elementos como principio unificador. Tal consenso es descrito como una relación feliz entre los pensamientos involucrados (convergencia hacia un elemento unificador). (p.60)

Este principio unificador del intelecto, que no se debe entender desde la lógica, es el juicio estético con el que más adelante dirá Kant que la experiencia estética se vuelve objetiva. Con el avance de Alexander en este siglo se dejan ver dos teorías; por un lado, tenemos la estética objetiva, donde los juicios no tienen contenido y el placer no tiene deseo,

la belleza manifiesta la apariencia más pura<sup>11</sup> y del otro lado, tenemos a la estética subjetiva, la cual interpreta el goce como pilar fundamental de lo bello. Los estilos del arte en la Ilustración son el rococó, alegre con su decoración excesiva y provocador por sus ornamentos. El segundo, opuesto completamente al primero, es el neoclasicismo que busca las formas puras, de esencia austera.

## 1.8. Kant y el juicio

El objetivo de Kant es mostrar lo que es el juicio y como este funciona en el arte. Empieza definiendo la razón (facultad de conocer) y el entendimiento (pensar el fenómeno aplicando las categorías a priori). La filosofía teórica se encarga del entendimiento (o de la facultad de conocer), mientras que la filosofía moral se pregunta por la facultad de la voluntad racional. Respectivamente la filosofía teórica trabaja con la razón pura mientras que la filosofía moral lo hace de la razón práctica (moral). Dice Blanca Muñoz en *Ilustración y educación estética: el debate entre la modernidad y post-modernidad* (1997): “En este sentido, la estética kantiana es una síntesis entre la Crítica de la Razón pura y la Crítica de la Razón práctica” (p.202).

La facultad de sentir (como experiencia sensible) es en donde se encuentra el juicio, esta se deriva tanto de la facultad de conocer (entendimiento o más bien como imaginación) como de la facultad de querer (legislación a priori de la razón); entonces, el juicio requiere de ambas facultades, la del entendimiento y la de la legislación (razón práctica). El juicio nos brinda la ley (objetiva) para que nos sea posible el principio de la apropiación de la experiencia sensible (subjetiva). El juicio trascendental se encuentra en el a priori del entendimiento, mientras que el juicio reflexivo se haya en la naturaleza y debe servir de fundamento a la unidad de todos los principios empíricos (donde se encuentra el placer).

Dice Kant en su *crítica del juicio*:

Para decidir si algo es bello o no, referimos a la representación, no mediante el entendimiento al objeto para el conocimiento, sino mediante la imaginación (unida

---

<sup>11</sup>Hegel menciona dos tipos de apariencia (una que ofrece el Espíritu Absoluto): la apariencia del arte que es la más pura y la apariencia de las cosas, de los objetos.

quizá con el entendimiento), al sujeto y al sentimiento de placer o dolor del mismo. El juicio del gusto no es, pues, un juicio de conocimiento; por lo tanto, no es lógico, sino estético, entendiendo esto como aquel cuya base determinada no puede ser más que subjetiva. Toda relación con las representaciones, incluso la de las sensaciones, puede, empero, ser objetiva (y ella significa entonces lo real de una representación empírica); mas no la relación con el sentimiento del placer y dolor. (p.209)

Entonces el juicio estético o gusto es objetivo por la relación de las representaciones, pero a su vez es subjetivo por la relación que se tiene con los sentimientos y por ello no es un juicio del conocimiento además de que para serlo debe ser interesado y el principio fundamental de la naturaleza del placer es desinteresado ya que la finalidad del juicio es el placer y en la variedad de sus leyes empíricas es un principio trascendental, en otras palabras, el juicio es un principio *a priori* (subjetivo) que requiere del entendimiento. Este placer debe estar determinado por una razón *a priori* que le dé un valor universal (objetivo) y este debe ser desinteresado. Tal como lo afirma Kant: “Gusto es la facultad de juzgar un objeto o una representación mediante una satisfacción o un descontento, sin interés alguno. El objeto de semejante satisfacción llámase bello”. (p.214)

Lo bello es la armonía entre la razón pura y la experiencia estética, el buen gusto es el movimiento racional que se da a partir de la intelección sensible, el movimiento de lo sensible a lo suprasensible además que da placer universalmente es una forma de finalidad que no representa fin alguno y que es objeto de una satisfacción necesaria<sup>12</sup>.

Kant enuncia un nuevo concepto en su teoría estética que es superior a lo bello; lo sublime es la conciencia del valor subjetivo de la experiencia estética, esta requiere del entendimiento. Según como lo plantea Muñoz (1997):

El concepto de lo "sublime" deviene en superior a lo bello, ya que bajo este concepto hay que entender como el estado subjetivo determinado en el ser humano por un objeto cuya infinidad se alcanza por el pensamiento, pero no se logra captarlo con la mera intuición sensible. Kant contrapone lo sensible a lo suprasensible, apareciendo una relación de insuficiencia de la sensibilidad frente a la razón. Pero, precisamente, lo sublime da conciencia de un sentimiento en cuanto seres sensibles que brota de los ideales de la razón estética. Ideales que, por un lado, reflejan nuestra insuficiencia

---

<sup>12</sup> Estas definiciones de lo bello se encuentran en la crítica del juicio de Kant.

como especie; pero que, por otro, indica el triunfo de nuestra naturaleza suprasensible cuando sublima los sentimientos de belleza. (p.203)

La obra de arte, en resumen, en el pensamiento kantiano, es aquel objeto que sublima lo bello, que produce una intuición sensible subjetiva consciente por medio del juicio estético (objetivo/razón pura).

## 1.9. Hume y la norma del gusto

David Hume entenderá gusto como sentimiento de belleza o de defecto que se percibe del mundo. El buen juicio responderá a lo primero. Empieza en su tratado estético *Sobre la norma del gusto* diciendo que existe variedad de gustos, incluso entre las personas que comparten las mismas creencias o maneras de pensar, de esta diversidad se busca una regla que regule el gusto.

El sentimiento es real porque no hay nada fuera de él, es la sensación sin prejuicio y es real porque la persona es consciente de que está viviendo dicho sentimiento, en cambio del entendimiento podemos decir que hay algo fuera de sí, que sí hay prejuicios en el pensar antes del conocer, dicho de otro modo, en el acto mismo de sentir (por medio de los sentidos) no hay prejuicio (o idea) ya que es solo la sensación mientras que el pensar sobre algo en ocasiones está determinado a priori por un prejuicio. Sí el gusto entonces es sentimiento (experiencia de agrado o desagrado), afirma Hume (1989):

Un millar de sentimientos diferentes, motivados por el mismo objeto, serán todos ellos correctos, porque ninguno de los sentimientos representa lo que hay realmente en el objeto. Sólo señala una cierta conformidad o relación entre el objeto y los órganos o facultades de la mente. Y si esa conformidad no existiera de hecho, el sentimiento nunca podría haber existido (p.42)

Es evidente en la filosofía de este autor que se requiere una norma para la diversidad de sentimientos que surgen de los objetos ya que estos se pueden experimentar de un montón de maneras. Dicha regla se encuentra en lo que vive frente al objeto no en razonamientos a priori a ella. De acuerdo con Hume (1989) lo que se tiene que considerar cuando se está viviendo el sentimiento estético es que:

Cuando hagamos un experimento de esta naturaleza y probemos la fuerza de cualquier belleza o deformidad, debemos escoger con cuidado el tiempo y el lugar apropiados y poner a la Imaginación en una situación y disposición adecuadas. Una perfecta serenidad mental, ciertos recuerdos, una atención apropiada al objeto: si faltara cualquiera de estas circunstancias, nuestra experiencia sería engañosa y seríamos incapaces de juzgar la belleza con alcance universal (p.45)

La naturaleza de la belleza es agradar a la experiencia estética mientras que del defecto se repele a ella, esto se da en el tiempo y lugar correcto. Y la Imaginación pueda sentir sin estar nublada de prejuicios además de tener una buena salud mental, recuerdos y ponerle especial atención al objeto que percibe.

Este filósofo menciona dos tipos de gustos; el mental que es el sentimiento y el gusto corporal que es lo que perciben los sentidos, si bien la norma del gusto mental se rige a partir de las circunstancias que acabamos de enunciar, la regla del gusto corporal requiere la delicadeza. Dice al respecto Hume (1989):” Cuando los órganos de los sentidos son tan sutiles que no permiten que se les escape nada y, al mismo tiempo, tan exactos que perciben cada uno de los ingredientes del conjunto, denominamos a esto delicadeza del gusto” (p. 48).

Se requiere de la perfección del gusto corporal (delicadeza) para asumir la perfección del gusto mental (tiempo, lugar, Imaginación<sup>13</sup>). Ahora bien, si la delicadeza funcionara cuando ya tenemos modelos o nociones establecidas de lo que entendemos como bello (ya sea proporción, metodología de la teoría del arte, cualidad moral) cuando estemos en la experiencia con el objeto no encontramos lo que entendemos como bello porque la falla está en lo que entendemos como bello (porque ya es un prejuicio de lo que experimentaremos) y resultará que carecemos de delicadeza, a esta en cambio la podemos mejorar con la práctica y así los sentimientos se harán más exactos y adecuados, esto, claro, con la mente libre de prejuicios.

Un buen juicio requiere de la conciencia de las costumbres y de lo relativo de las creencias religiosas ya que como propone Hume (1989): “es necesario un esfuerzo muy violento para cambiar nuestro juicio sobre los hábitos y provocar sentimientos diferentes a los que la mente está habituada a desarrollar tras una larga costumbre” (p.59) para formarse una noción justa del presente.

---

<sup>13</sup> Con mayúscula entendida como abstracción, análoga al Ser.

Por último, a pesar de que lo más importante en esta teoría del arte es la experiencia que se tiene con la obra en cuestión. Es necesario el razonamiento para poder identificar las primeras impresiones del objeto artístico, pero sin que esto se convierta en un prejuicio para no entorpecer el sentimiento que surge, dice el filósofo empirista (2014) en *Investigación sobre los principios de la moral*: “es un requisito emplear mucho razonamiento para sentir el adecuado sentimiento, y un falso deleite podría frecuentemente ser corregido por argumentos y reflexión” (p.23).

## **1.10. Hegel y el movimiento del Espíritu**

A manera de resumen antes de abordar a Hegel diremos que para Baumgarten se requiere de un principio unificador que surge del conocimiento sensible buscando la belleza en las obras de arte, para Kant la belleza de las obras requiere que la intuición sensible (que es subjetiva) se unifique con el entendimiento para hacer de esta objetiva y verdadera. Y si bien para Hume la delicadeza del juicio se encuentra en el sentimiento con razonamiento adecuado que no genere prejuicio encaminado a la belleza ahora nos encargaremos de lo que a consideración de Hegel requiere.

Este apartado se dividirá en tres partes, en primer lugar, veremos que es lo bello para Hegel que se diferencia de lo natural y en las dos últimas se mostrará el Movimiento del Espíritu Absoluto. La primera será acerca del conocer y la experiencia estética y la segunda sobre la influencia de la historia en el concepto de lo bello. Recordemos que para Hegel hay tres movimientos, la tesis, la antítesis y la síntesis.

El filósofo alemán distingue la belleza artística de la natural, nos encargaremos, pues, de la primera por ser del dominio del arte, además de que este es superior a segunda ya que participa del espíritu y por tanto de la verdad. Dice el filósofo alemán (2002) en *Lecciones de estética*:

Con esta manera de ver, creemos poder afirmar que lo bello artístico es superior a lo bello natural porque es producto del espíritu. Por ser el espíritu superior a la Naturaleza, su superioridad se comunica por igual a sus productos y por lo tanto al arte. Así, lo bello artístico es superior a lo bello natural. Todo lo que procede del

espíritu es más elevado que lo que existe en la Naturaleza. (p. 9)

Entonces, la belleza artística que es superior a la Naturaleza se representa por medio de las obras de arte que por consiguiente tienen que ser bellas.

En segundo lugar, el primer movimiento del Espíritu se da cuando una persona se encuentra mirando una pintura, este primer contacto sensible se da por medio de la vista, pero en él no hay comprensión ni conciencia inmediata, solo se concentra en lo que se presenta a los sentidos, esta es la experiencia sensible (*gedankenlos*); el segundo movimiento es el de la preconciencia de la certeza de la experiencia sensible de la obra que se tiene enfrente. Argumenta Biemel en *La estética de Hegel* (1962) sobre lo anterior respecto a los movimientos del espíritu:

En la Fenomenología del Espíritu llama HEGEL<sup>14</sup> a esta conciencia *sinnliche Gewissheit*, certeza sensible. En rigor es una conciencia que está aún en el umbral de la conciencia, una preconciencia. Pero podemos superar este estadio. Precisamente en la medida en que el sujeto es un sujeto pensante, determinado por el espíritu, debe superar la esfera animal de la sensibilidad y del deseo. El sujeto realiza esta superación cuando deja de considerar como realidad a las cosas inmediatamente dadas. Esto es precisamente lo que tiene lugar en la obra de arte (p.151).

El tercer movimiento, que es síntesis, es donde aparece la apariencia pura. La preconciencia niega, pero a su vez afirma la experiencia sensible, es decir, *gedankenlos* (nuestra tesis sobre que a los sentidos se les aparecen las obras de arte) es negada por *sinnliche Gewissheit* (la preconciencia del sujeto pensante sobre su experiencia sensible) y es sintetizada a su vez que es afirmada por la conciencia de la apariencia pura de la obra de arte. Dice Biemel (1962):

¿Qué significa este “ser elevado a la pura apariencia”? Hemos visto que la realidad sensible no es la verdadera realidad. Al darnos cuenta de esto hemos superado la realidad sensible: esta superación es por tanto una elevación. Así pues, la apariencia que nos ofrece el arte nos permite superar la realidad inmediata, la realidad sensible. Por esta apariencia nos libramos, por así decirlo, de la opresión de lo sensible. En esto consiste el valor positivo de la apariencia. Por una parte, la realidad que hemos

---

<sup>14</sup> El autor de la cita se refiere a Hegel con mayúsculas, aparecerá tal cual lo pone el autor en las citas posteriores, o sea con mayúsculas.

considerado como verdadera, se revela como pura apariencia, por otra, gracias a esta revelación, somos capaces de buscar una nueva realidad, la realidad que nos ofrece el pensar del espíritu (p.152)

El movimiento del espíritu se da en el sujeto cuando su experiencia sensible se eleva negando la realidad inmediata por medio de la preconciencia a la certeza sensible para llegar a la conciencia de la apariencia pura de la realidad que nos otorga el espíritu por medio del pensar.

En cuanto a lo histórico diremos que el Arte<sup>15</sup> es una emanación del Absoluto y la historia son las formas en las que se muestra lo bello con relación a dicho concepto. Tal como lo ejemplificamos a lo largo de este capítulo en donde cada periodo respondió a ciertas consideraciones, es decir, se mostró que en la Edad Media la belleza era un ideal moral mientras que en la Ilustración era el juicio estético o estaba encaminado a ello. Menciona Biemel (1962):

En el curso de la evolución histórica debemos ver la marcha de la idea absoluta hacia sí misma, hacia la identidad consigo misma. En cada etapa de este desarrollo encontramos una aparición, una manifestación de la idea bajo la forma del ideal de lo bello. HEGEL sostiene ahora que no debemos considerar las diversas formas del arte en su evolución histórica como obras en curso, de perfeccionamiento, sino que cada forma histórica corresponde a una cierta manifestación de la idea (p.156)

Con lo dicho anteriormente, el primer Movimiento del Espíritu Absoluto (Arte) representa al arte simbólico, lo bello es indeterminado y abstracto por ende su representación en la realidad lo es también. El segundo es el arte clásico, lo bello es comprendido de manera concreta, la conciencia de lo bello comprendida por el hombre ya que se entiende lo indeterminado de lo que fue el arte simbólico, se abstrae lo que representa en la realidad. La síntesis, el arte romántico: lo bello se supera o más bien se subordina al contenido, es la realización sensible en la interioridad consciente del individuo, y el arte representa. Dice Hegel (1985) sobre este último en *La forma del Arte Romántico*:

La forma del arte romántico se determina según el concepto del contenido que el arte está llamado a representar, y así debemos, ante todo, intentar aclararnos el principio

---

<sup>15</sup> Con mayúscula para diferenciarlo de la primera parte donde se abordó el arte como experiencia individual y ahora lo teorizamos como idea metafísica de manera que es por así decirlo homologa al Ser, pues estamos haciendo metafísica con ella, no como en el primer apartado que solo se mencionó desde su ontología.

peculiar del mero contenido, que ahora ingresa en la conciencia como el contenido absoluto de la verdad para una nueva concepción del mundo y configuración del arte (p.19)

Y también argumenta en cuanto que la belleza queda en otro plano ligada al contenido:

Este nuevo contenido comprende en sí la tarea de tornarse bello, sin embargo, la belleza permanece para él como algo subordinado, y se convierte en la belleza espiritual de lo interno en y para sí como subjetividad espiritual en sí infinita (p.21)

El contenido es, pues, la interioridad consciente del individuo libre y autónoma como se mencionó en el párrafo anterior que subordina a la belleza. Este cambio se da por medio de la historia (las circunstancias geográficas y temporales de los pueblos), de ello resulta sus representaciones, surge el arte simbólico, su negación con el arte clásico y la síntesis con el arte romántico como la superación de lo bello además de que el arte dependerá del significado y contenido de la subjetividad y de la obra; esta último se mantendrá hasta el problema de los indiscernibles.

Aquí podemos ver que la belleza sigue estando en lo ideal, que el arte se sigue representando en la materialidad de la obra que se encuentra en los objetos del mundo que son apariencia, seguimos pensando el arte como mimesis, hay cambios conceptuales que se dan por las distintas épocas históricas como lo es Dios, la razón, lo sentimientos, la historia, pero en esencia el arte se entiende todavía como lo aparente que lleva a lo agradable, a lo placentero, a lo bello.

Dicho de otro modo, el primer gran paradigma del arte se rige bajo tres consideraciones, la primera es que es inamovible, mimético y su significado se encuentra en la belleza y esta es una idea o una forma; la segunda consideración es que lo bello es de la misma naturaleza que Dios, (esto se puede ver en toda la Edad Media) pero sigue siendo apariencia (porque se da en el mundo material por los sentidos) y se requiere de la interiorización para llegar a la Unidad. En la tercera consideración, que se aborda en la Edad Moderna, la belleza se rige por medio de los juicios si bien para alcanzar a Dios (y el problema de la belleza) se requiere la interiorización y creer para entender, lo bello entendido bajo la razón requiere del pensamiento y el goce. Este paradigma llamado el problema de la belleza se transforma en el problema ontológico de la obra de arte.

¿Por qué se da el cambio del paradigma del problema de la belleza al problema ontológico de la obra de arte? Principalmente por dos razones. Como vimos en el recorrido histórico del arte, antes de Hegel, el arte se entendía como lo bello y ahora con su influencia podemos decir que se entiende cómo la superación de lo bello en tanto el movimiento del Espíritu y de la historia, es decir, la superación del arte clásico para dar lugar al arte romántico. La primera razón es la influencia hegeliana y la segunda, como bien lo dice Kuhn con los paradigmas, es un hecho histórico que cambia totalmente la manera de entender las artes, la llegada de la fotografía, la invención concreta de la apariencia exacta.

Para aclarar esta evolución histórica que sufre la obra de arte pondremos una tabla con los periodos que ya vimos y la característica que se relaciona a la belleza. Porque como bien vimos lo bello es aquello que comparten todos los artefactos artísticos que las hace ser arte antes del problema de los indiscernibles.

**Tabla 1**

<b>Periodo</b>	<b>Obra de arte/Belleza</b>
Antigüedad	Mimético/Ideal
Edad Media	La finalidad es Dios
Renacimiento	Metodología del arte
Barroco	Herramienta que sirve al Estado
Ilustración	Juicio estético/ buen gusto
Contemporáneo	La superación de la belleza

### **1.11. La superación de lo bello**

Tras las revoluciones de los movimientos artísticos de 1910 Theodor Adorno logra acercarse a las obras de arte y al problema de los indiscernibles diciendo en *Teoría Estética* (2004): “Las obras de arte salen del mundo empírico y producen un mundo con una esencia propia, contrapuesto al empírico, como si también existiera este otro mundo (p.10)”. Logra darse cuenta de que los artefactos artísticos están separados de los objetos comunes. Además de

que la influencia hegeliana es evidente ante la separación del arte y lo bello, de la autonomía del primero sobre el segundo por la libertad de contenido de los objetos artísticos.

Por otro lado, la fenomenología de Husserl que se encarga de las cosas en sí y los problemas, que busca el origen de los fenómenos nos ayudará a entender el problema que surge con las nuevas maneras de hacer arte, en tanto que estas ya no responden a la belleza. Porque es evidente que para nuestro contexto con la publicidad y la tecnología lo bello se utiliza como una herramienta para atraer al consumidor, haciendo del embellecimiento un vehículo distinto al arte y podemos notar que aunque un objeto sea hermoso no cambia el hecho de que sea una cosa y no una obra de arte, pues esta cualidad que embellece entonces no es una que altere la sustancia de lo que es el objeto artístico sino una cualidad que se distingue con y para los sentidos. Por ello ni el juicio es capaz de comprender por qué una caja comercial que se vende en el supermercado es embellecida para que sea vendida no sea una obra de arte, pero *la brillo box* que es exactamente a simple vista sea una obra de arte y así con los *readymades* de Marcel Duchamp.

El nacimiento de nuevas maneras de hacer arte, como lo ilustraremos a continuación, nos lleva a intuir que el arte es forma. Desde la perspectiva de Thuillier en *Teoría General de la Historia del Arte* (2006): “Se puede decir que el arte consiste en formas inéditas creadas por el hombre, las cuales, aun cuando pretendan asemejarse a las formas biológicas, no pertenecen al mismo orden (p.47), el arte es forma porque solo esta se puede significar a sí misma, el signo puede significar algo, pero no así mismo como la forma.

Si la ontología del arte ya no se encuentra en lo bello sino en la creación de formas nuevas de expresión se entiende por extensión que ya no es apariencia de la apariencia porque tal como lo señala Thuillier (2006): “representación, copia o en otro tipo de lenguaje, duplicado, no es una forma: es la reproducción exacta de una forma y no la creación de una forma o de formas inéditas(p.51), dicho de otro modo, si el arte tuvo forma de belleza por medio de las apariencias que se entendían con los criterios de lo bello (Dios, los juicios, la sentimientos, la historia) en este periodo histórico el arte es la superación de esta forma aparente, se entiende con nuevas categorías de expresión que ya no se encuentran en la belleza.

## **1.12. La fotografía y las nuevas formas de crear**

Si bien con la influencia de la idea hegeliana del fin de arte podemos ver el cambio ontológico con la fotografía este cambio se hace presente en la realidad, en las cosas del mundo, es el hecho que sucede en la realidad y su impresión se queda en papel, la apariencia es la reproducción pura de lo que capta, es la imagen exacta de lo que se quiere captar; entonces, ¿Qué pasa con la pintura si ella se encargaba de representar las cosas del mundo de manera mimética? Surgirán de ella nuevas formas de expresar y no como meros duplicados. De esta suerte diremos que los pintores ya no copian la realidad, sino que a sus obras le agregan su yo interior, su perspectiva. Para el siglo XIX el arte depende de la historia, es el legado que Hegel hereda a los siglos posteriores, no es posible la separación del arte con la vida de las sociedades.

En 1830 la invención de la fotografía revoluciona el arte y fundamentalmente en lo que Alberti legó que podría ser la pintura, llega entonces con fuerza el cubismo. Ya no se trata de copiar lo que se ve por la ventana, o bien decirlo de otro modo, ya no se trata de un mimetismo de la realidad, sino que ahora nos enfocamos en el realismo que un artista le da a su creación, se trata de expresar lo que el artista percibe. Si bien el arte mimético era una exteriorización del artista, el contemporáneo al contrario interioriza la realidad para poder después expresarla en las obras.

Llega, por consiguiente, el origen de la abstracción y con ella dos vertientes, la primera que es la representación de la realidad por medio de la geometría y la segunda, el surrealismo (o super-realidad) que sostiene la hipótesis que el verdadero arte se encuentra en la realidad psíquica, es decir, que se encuentra en un sistema inconsciente y una vía fundamental para alcanzar este arte son los sueños.

Con esta influencia, el siglo XX se transforma, la manera y los materiales de hacer arte cambian. La pregunta radica en ¿qué es el arte hoy? ¿Cuáles son las nuevas formas crear? Responde Duchamp con sus *readymade*, el primero es la *Fountain*, con la perspectiva de que el arte no es solo para agrandar a la vista, sino que debe hacernos profundizar en lo que pensamos, esto revoluciona; el objeto puede ser arte sin ser bello. Surge el problema ontológico de la obra de arte, pareciera entonces que ahora todo es arte. Porque embellecer objetos para agrandar a la vista no es suficiente para que estos puedan ser obras de arte, justo como los dadaístas demostraron al mostrar tal aversión a la belleza.

Esta investigación busca ampliar la comprensión de lo que es la obra de arte, ya que no todo objeto arrojado en el mundo es obra de arte, para Danto requiere el significado, para Dickie una artefactualidad, ambos filósofos buscan darle un sentido a lo que es la categoría ya que este es un problema de carácter filosófico para el arte contemporáneo, el hecho de que su significado sea completamente abierto implicaría luego que toda las teorizaciones de los filósofos anteriores no hubieran aportado nada al arte porque todos los objetos del mundo lo serian y no tendría sentido alguno.

## II. El Significado Encarnado

Nos ocuparemos en este apartado sobre la filosofía del arte de Arthur C. Danto. El propósito de lo que mencionamos en el capítulo anterior fue mostrar la evolución histórica del concepto de arte y más concretamente su relación con la obra de arte para que podamos encaminarnos a este segundo capítulo en el que ocurre un cambio fundamental, que expone el filósofo americano cuando se abusa tanto de la belleza al tal grado de usarla como herramienta para que los objetos sean hermosos sin modificar en nada lo que estos son en esencia; que nos lleva a preguntarnos qué conceptos o características comparten las obras de arte para ser, ya que si con Hegel vimos que hay una superación de lo bello los eventos que se desencadenaron la Edad Contemporánea como el surgimiento del cubismo, el invento de la fotografía y las nuevas maneras de crear, lo confirmaron, pueden existir obras sin ser bellas.

La belleza, para nuestro paradigma, hasta antes que todos estos fenómenos ya dichos surgieran, era sinónimo de arte y el problema ontológico giraba en torno a lo bello en tanto que, si el concepto se encontraba en el mundo inteligible, en Dios o al servicio del Rey o a la Razón y hacia la facultad de percibirla (gusto). Pero como ya se dijo no es suficiente con que la hermosura esté en las cosas para volverlas arte.

Dentro de todas estas nuevas concepciones y maneras de crear y hacer arte nuestro paradigma revolucionara, podemos ver una cuestión general muy importante para la filosofía de los dos autores que veremos a continuación y es la diferencia entre un objeto y una obra de arte, a lo que Danto llamará después el problema de los indiscernibles que ejemplifica por primera vez con el ejemplo del *cuadro rojo* ¿Cómo diferenciar un fondo rojo en una galería que puede servir para hacer otra pintura o ser una simple decoración? ¿Cómo distinguirlos cuando ambos son iguales, si se usaron los mismos materiales, la misma técnica y son exactamente iguales?

La filosofía de Danto se propone responder la pregunta: ¿qué hace que un objeto se convierta en una obra de arte? por medio de su significado, piensa Arthur. El arte se entiende como expresión, para que un objeto del mundo se vuelva obra de arte se requiere que este exprese algo, que signifique algo que el espectador pueda captar, más allá de lo bello. El arte

se transforma en los conocimientos individuales de las expresiones del artista en complicidad con el espectador.

Utilizaremos dos libros de Danto para explicar la respuesta de la pregunta: ¿qué hace a una obra de arte ser arte?, el primero es *La Transfiguración del Lugar Común* (2002) en donde se reflexiona sobre la obra de arte y es el eje fundamental de su filosofía y el segundo *¿Qué es el arte?* (2013) la obra y relación con el arte y algunas características más del objeto artístico (que son expresión, metáfora y estilo) que es más bien una actualización de su pensamiento. En estos libros Arthur se refiere a la superación de lo bello, que es fundamental para entender que la estética no es suficiente para explicar el arte, sino que se requiere de una nueva conceptualización del arte a partir de su expresión de los significados que ofrecen los artistas.

No abordaremos aquí toda lo referente a la filosofía del arte de este autor, pues excedería los objetivos de esta investigación, nos enfocaremos solo y de manera general lo que tenga que ver con la definición de la obra de arte<sup>16</sup>, sin embargo, entendemos que el arte no solo tiene que ver con la creación, sino que es un tema mucho más amplio, no negamos la influencia de la experiencia estética, al contrario. Pero lo que nos ocupa es teorizar en torno a la pregunta de los indiscernibles.

La cuestión surge por primera vez con Marcel Duchamp<sup>17</sup>, desde la perspectiva de Danto, quien fue el primero en convertir meras cosas en obras de arte y revelar de ella la distancia estética de las obras de arte porque ¿qué tiene de bello un urinario o una rueda de bicicleta?, nos muestra que el arte contemporáneo toma conciencia de sí como bien Hegel lo anunciaba. Para llevar más lejos la cuestión pensemos en Andy Warhol y sus cajas de brillo<sup>18</sup> que no eran las mismas que hacen las maquilladoras, sino que fueron hechas de madera en representación de las otras cajas producidas y que incluso eran idénticas entre sí, entonces podríamos inferir que quizá lo que hace que sean arte es el proceso de creación, si esto es cierto, ¿por qué no ocurrió lo mismo con el urinario de Duchamp? Ya que con él fue más tardado el proceso para que se aceptara como una obra de arte y eso que su obra fue la pionera en la transfiguración de los objetos comunes e incluso fueron primero sus *readymades*, uno

---

<sup>16</sup> No especificaremos sobre la experiencia estética sobre si esta puede ser placentera o no o el fin de arte como belleza que denomina el arte-poshistórico, etc.

<sup>17</sup> Con sus *readymades* que son objetos comunes fabricados comúnmente, como el urinario o la rueda.

<sup>18</sup> Traducción de la *brillo box*.

de ellos es el urinario<sup>19</sup> que fue creado en 1917 mientras que las *brillo box* hasta 1964, ¿esto se pudo haber dado por qué las estas fueron hechas a mano como representaciones y el urinario era una pieza común de fontanería?

¿Acaso podemos intuir un concepto universal de arte o dependerá del círculo del arte<sup>20</sup> o de los materiales o del proceso creativo? Danto considera que sí existe una definición universal de lo que es el arte que comparte tanto la pintura como la escultura e incluso las nuevas formas de crear y dicho concepto pese a ser compartido por la diversidad de los tipos de arte es cerrado, es decir, no cualquier cosa creada por un artista es arte ni mucho menos que todos los objetos del mundo son arte.

Usaremos el libro de Danto *La transfiguración del lugar común* para poder responder ¿Cómo diferenciar las obras de arte de meras cosas? Ya que Warhol y Duchamp demostraron que una caja de brillo y un urinario, respectivamente, son obras de arte. Antes de empezar con las teorías que Danto desmota para fundamentar la suya, aclararemos dos cuestiones. La primera, los objetos del mundo no poseen título, por ser eso, meras cosas, ya que de ellas no surge una interpretación cognitiva como lo explicaremos a continuación, mientras que las obras de arte sí lo requieren porque ellas se refieren a algo. La segunda, no todo lo que un artista crea es necesariamente una obra de arte.

## 2.1. Transfiguración teórica<sup>21</sup>

El orden de las teorías no se aborda cronológicamente sino por el contenido, ya que podríamos esperar que la primera filosofía del arte a tratar sea la mimética, pero no es así, la abordaremos en el en el tercer punto para entender su relación con las representaciones de la teoría de Nietzsche que es muy importante para Danto. Es imperativo recordar que después de la invención de la fotografía el paradigma revolucionó y la concepción del arte y sus

---

<sup>19</sup> Tituló esta obra como: “La Fuente”.

<sup>20</sup> Conjunto de personas que están inmersos en el arte, como puede ser el artista, el público, los críticos, los sueños de galerías, los historiadores, veremos este concepto específicamente más adelante en nuestro capítulo III

<sup>21</sup> Para tener mejor claridad de esta sección con la comparación que se hace de las teorías y la postura de Arthur se puede revisar el capítulo 4 de esta tesis, en el apartado titulado “Esquemas de la obra de arte-Danto”, cada una de ellas resumidas y contrastadas en un cuadro comparativo.

teorías (tanto de las bellas artes como las filosóficas) cambio radicalmente. Surgen teorías como las que a continuación Arthur desmonta y critica para afirmar la suya. Estas son:

1. Teoría de la acción y del conocimiento (Wittgenstein)
2. Teoría del sentimiento expresado
3. Teoría mimética
  - 3.1 Teoría mimética relacionada a la creación de semejanzas
4. Teoría del conocimiento (Sartre y Shakespeare)
5. Teoría de Aristóteles saber que lo que vemos no es real
6. Teoría de la representación Nietzsche (aparición- apariencia)
7. Teoría de la actitud ante los objetos de Kant
8. Teoría Eurípides que se logra hacer arte de la vida cotidiana
9. Teoría anti-eurípides donde los principios del arte no están en la vida diaria
10. Teoría institucional
11. Teoría de Morris Weitz el concepto de arte es abierto
12. Teoría de la intuición
13. Teoría de Cohen se requiere de lo estético para valorar las obras de arte

La teoría de la acción y del conocimiento es la primera en aparecer ya que ella guarda paralelismos importantes entre la filosofía del arte. Para Wittgenstein, los hechos se sustraen para llegar a la acción. Levantar la pierna es la misma acción, que equivaldría a 0, cuando lo hacemos de manera consiente (L+) que cuando lo es por un tic o un espasmo (L-), es decir, L+ es igual a L- porque ambas equivalen 0. Sin embargo, sabemos que ambos hechos son de naturaleza distinta, L- es inconsciente mientras que L+ es consciente (tiene un motivo). Estas son las diferencias que Danto señala que existen entre la obra de arte y las meras cosas, ambas son de naturaleza distinta porque en la segunda hay una intención.

Los wittgensteinianos se dieron cuenta de la radicalidad de la teoría y la modificaron. Una acción, entonces, sería un movimiento más cierta regla, lo que es lo mismo que  $a=m+x$ , (donde  $a$  significa una acción y  $m$  movimiento) incluso aquí cierta regla ( $x$ ) no diferencia un movimiento voluntario (L+) a uno involuntario (L-) ya que los espasmos o tics no son acciones. La cuestión aquí es lo indiscernible entre ambos movimientos, es decir, no sabemos cuál movimiento o como diferenciarlos es una acción que aplique a  $x$ . De modo similar la

teoría institucional del arte explica cuando  $oa=om+y$ , donde la obra de arte ( $oa$ ) es un mero objeto ( $om$ ) más su concesión de que es obra de arte ( $y$ ). Sin embargo, ¿por qué solo las cajas de brillo de Warhol son obras de arte y las producidas en las maquiladoras no? Ya que esto no nos dice como dos objetos iguales a primera vista poseen categorías ontológicas distintas.

La obra de arte, en consecuencia, al no poder diferenciarse en lo dicho antes, podemos especular que quizás es resultado de un sentimiento o emoción expresada por el artista con la intención de decir algo, pero ¿Cómo distinguiríamos una obra de arte de un enojo si el acontecer de los sentimientos no lo admite?, por ende, la teoría de la expresión tampoco sostiene las diferencias entre ente y obra de arte.

La teoría del arte mimético es quizá la más usada, como ya vimos, a lo largo de toda la historia de la filosofía del arte, en este apartado usaremos a Platón y a Shakespeare respectivamente. El arte es el reflejo de la realidad, es la apariencia de la apariencia, que imita a la realidad. Para Platón la intención del arte es la representación exacta de los objetos y es Picasso quien pegó una etiqueta de Suze<sup>22</sup> en una de sus pinturas y mostró la posibilidad de aislar completamente fragmentos de la realidad e incluirlos en su obra, además de que si la finalidad fuese la reproducción exacta bastaría con sostener un espejo por el mundo y prescindir de los métodos y las corrientes artísticas.

Por otro lado, Shakespeare considera que las obras de arte miméticas más que representaciones exactísimas sirven para mostrarnos lo que somos, que sirven como instrumentos de autorrevelación. Sartre lo denomina conciencia para otros, si bien se es consciente de las cosas del mundo por medio de la conciencia para sí esta se desdobra al hacerse consciente de sí misma para transformarse en una conciencia donde se es objeto a la vez que otro es sujeto, se descubre que, así como yo los demás tienen un interior, otro yo, una conciencia doble.

Mas no precisamos en lo que al arte respecta con el problema ontológico de la obra de arte para este tipo de autoconciencia, sino que es nada más en la experiencia o el juicio estético que como vimos no responde el problema de los indiscernibles porque sus diferencias no se ven a simple vista. Somos conscientes que aquello que vemos es bello antes de interactuar con el objeto, pero ahora la belleza no es suficiente.

---

<sup>22</sup> Marca de bebida alcohólica francesa

Platón condena al arte por estar a cierta distancia siempre de la realidad, recordemos que para él esta se entiende como las Formas y son reales porque son inmutables al cambio. Las obras de arte son mucho menos reales que el mundo material porque solo simulan ser lo que no son, apariencia de las cosas, por eso su nivel ontológico es tan bajo. Por eso quienes hacen arte están haciendo una actividad de sustitución o de compensación que solo imitan. Los que pueden hacen como los filósofos que se ocupan del ser de las cosas mientras que los que no pueden copian las ideas como los artistas.

La separación entre la imitación y la realidad puede ser muy confusa ya que el parecido exacto entre dos cosas no convierte a una en imitación de la otra, al menos no de manera accidental. Las imitaciones se contraponen a la realidad. Para Aristóteles el placer se predispone al hecho de saber que aquello se trata de una imitación, la conciencia de que ello no es real de modo similar. Dice Danto (2002):

Pero es curioso que la fuente del placer, en el caso de las imitaciones, deba entenderse como lo contrario de lo real (lo que quiera que esto signifique) y que, en consecuencia, el concepto de lo real se presuponga asumido por cualquiera que obtenga placer de las imitaciones. (p. 39)

Podríamos suponer, entonces, que los placeres son de la misma naturaleza que las fantasías, el placer sucede puesto que sabemos que lo que sucede no es real. Solo quienes pueden contraponer la realidad de la fantasía sienten este placer y lo hacen por el conocimiento sobre la explicación y la fuente del goce.

En este sentido, un caballo blanco soñado no es un caballo. Es complicado diferenciar el nivel ontológico de las cosas que soñamos y las del mundo real ya que si no se tiene consciencia de que es una fantasía o un sueño se puede confundir como algo que sucede realmente. Lo soñado es falso puesto que no ocurre en la realidad. Aclaremos esto trayendo a colación la teoría mimética. Diremos, pues, que la imitación es falsa porque está distanciada de la realidad por lo tanto las obras de arte son falsas ya que son meras copias de la copia, sin embargo, se deja abierta la posibilidad de que por muy falsa que sea la imitación sigue siendo una imitación, así como cuando una creencia o en enunciado son falsos, pero siguen siendo creencia o enunciado, de este modo la obra de arte sigue siendo lo que es.

Las imitaciones, como vimos, no son falsas ya que ellas representan cosas reales. Veremos los dos sentidos que Nietzsche le otorga a la representación. El primer sentido (de

estar) viene de los ritos órficos donde Dionisio estaba presente, mientras que el segundo (de caracterización) que llega de la evolución del teatro griego, alguien se presente caracterizado como Dionisio. Estos sentidos, el de estar presente y el de que algo está en lugar de aquello encajan con aparición-apariencia. Aparece presente Dionisio en los ritos órficos y es apariencia de la representación cuando el actor teatral se caracteriza del dios. Podríamos decir que las representaciones miméticas aceptaron el primer sentido de representación de la cosa misma, se podía estar sin saber entre la cosa y su imitación, ya que puede haber confusión entre la realidad y su imitación.

La distancia psíquica es el cambio de actitud que tenemos frente a un objeto. Para Kant hay dos actitudes ante las cosas, lo que importa es como nos relacionamos y no con qué. Por un lado, se puede situar en relación con sus intereses o bien adoptar un punto de vista suspendido, distanciado. Esto ayuda al espectador a entender y a tomar la obra de arte, cual marco de pintura o escenario en una obra de teatro; sin embargo, no nos ayuda a diferenciarlas de los meros objetos debido al realismo logrado en ellas.

En la versión de Nietzsche, Eurípides es quien banaliza a los antiguos héroes y enaltece a las personas comunes que pasan por situaciones extraordinarias, logra hacer arte a partir de la vida cotidiana, la mimesis produce una obra que se iguala a la realidad. Pero ¿Cómo es posible que la obra de arte, entendida desde la mimesis y de la Antigüedad griega, represente la vida cotidiana si en el esquema platónico la realidad se encuentra en las Formas? Y aún más si dichas obras producen placer que es ocasionado por las imitaciones y por la conciencia de que no son reales. Tenemos aquí la paradoja de Eurípides ya que si pensamos que el arte parte de la vida cotidiana ¿es o no una imitación de la realidad?, por ello la teoría de Eurípides no puede contestar la diferencia que existe entre dos objetos cotidianos cuando uno de ellos es obra de arte y el otro no, ya que la indiscernibilidad en sus estructuras no permite la diferencia entre realidad e imitación.

Por otro lado, tenemos el proyecto anti-Eurípides, como lo llama Arthur, postula que la esencia del arte no está relacionada con los principios de la vida cotidiana, más bien que nada de la realidad se confunde con la obra de arte empero, al estar tan íntimamente relacionada con la teoría mimética tampoco puede contestar ¿Por qué un urinario común no es arte mientras que el de Duchamp mostró al mundo sí? Ya que negaría el hecho de que ambos fueran obras de arte. Además ¿qué ocurre con los nuevos inventos del mundo del arte

o de la ciencia? ¿Cómo diferenciar un experimento científico, que podría convertirse en algún artefacto de la cotidianidad como lo hicieron el celular o la computadora, de una obra de arte con esta cuestión de que posee estructuras nuevas y tecnológicas?

Al descartar estas teorías contrastándolas con los problemas ontológicos del arte contemporáneo podría el lector pensar que ahora todo es arte, más nos queda la teoría institucional del arte<sup>23</sup> que propone solucionar esto con el precepto de que una obra lo es por el estatus conferido que le otorga un miembro del círculo del arte, siguiendo el último punto del proyecto anti-eurípides acerca de que los nuevos inventos sea del arte o sea científicos es la institucionalidad la que nos dice que cualidades (que los estetas piensan importantes como lo fue la belleza) hacen ser obras de arte a los nuevos objetos del mundo del arte como la caja de brillo o el urinario, no obstante ¿Cómo puede tener una caja de brillo (la de Warhol) otra cualidad ajena a la caja de brillo común si son prácticamente?

Es verdad que podamos responder diciendo que la caja de Andy se presentó en un museo y la otra no, esto se debe a las convenciones del círculo del arte, pues ellos deciden qué es realidad y que es obra de arte. Ocurre que en ocasiones no hay común acuerdo entre el círculo del arte y esto pasa a ser un problema sociológico aunado al ontológico ¿Por qué no es esto incluso arbitrario? ¿Cómo saben o asumen que algo es o no desde su opinión, desde su subjetividad? ¿Cuáles son en sí las diferencias de las cualidades si estas no se pueden ver a simple vista en los objetos y que cualidades pueden ser tan amplias para congregar los distintos tipos de arte (pintura, poesía, escultura)?

## **2.2. Contenido y causalidad**

Estas objeciones en las teorías nos sirven de fundamento para mostrar la difícil posición del arte contemporáneo con respecto a sus obras las cuales no podemos diferenciar de sus homólogos de los objetos comunes a simple vista o con sus características materiales.

---

<sup>23</sup> La versión que menciona Danto aquí de la teoría de Dickie es la primera, no se toma en cuenta para su análisis la última versión y la definitiva de la institucionalidad donde como veremos en el capítulo 3 ya no hay un estatus conferido por algún miembro del círculo del arte sino más bien por la artefactualidad.

La teoría de Danto estructura la obra de arte como contenido y causalidad para diferenciarlas de las cosas del mundo. Si yo quemo un libro lo hago desaparecer, pero no la historia que está en él, puedo destruir las hojas y la pasta, mas no el contenido que está en él, no puedo eliminar del mundo la historia de un monstruo construido con parte de cadáveres. Existirá todavía y ahora *Frankenstein* de Mary Shelley.

Sabemos que el contenido de la historia del *Nuevo Prometeo* existe, sin embargo ¿Qué pasaría si alguien quisiera falsificarla y decir que la escribió? A simple vista podríamos tener dos párrafos de una misma historia en dos cuentos o poemas variados. La diferencia entre las obras no se encuentra superficialmente. Sino en la época en la que se escribió este libro que se publicaría en 1818 y a lo que quiere referirse, con ello podemos decir que la descripción del monstruo de Shelley puede ser usada en un poema como crítica hacia la ciencia actual. Influye también la nacionalidad del autor, su intencionalidad, su conocimiento sobre el arte y su relación con sus contemporáneos y sus influencias (corrientes de arte, sistemas filosóficos, autores que le gusten, etc.), que resulta de su estilo son importantes en la consolidación de lo que crea, no es lo mismo un poema acerca de los alcances científicos actuales escrito por una científica a la novela de Mary porque no es escrito ni por Shelley ni en su tiempo, su espacio y sus influencias.

Por supuesto que los sentidos se pueden entrenar para aprender a hacer distinciones sumamente sutiles entre lo que percibimos, incluso con la conciencia de lo que vemos y el bagaje del arte que tengamos, sin embargo, la distancia histórica no nos deja ver en el momento la diferencia entre una obra y una falsificación. Alguien puede escribir de Cervantes por su gran influencia en la literatura, pero será la conciencia histórica futura que determine si lo que escribió era una copia del estilo de Cervantes o si lo que escribía podía transfigurar una nueva manera de crear utilizando como referencia el estilo de Cervantes.

La diferencia entre obras de arte o entre objetos no depende de la percepción, en la manera en la que las vemos, como ya lo ejemplificamos, porque sería clasificar equívocamente su ontología porque lo que las hace ser arte no se encuentra en su superficie.

El periodo y el lugar en el que se presenta la obra también es importante ya que en el Renacimiento la caja de brillo de Warhol ni siquiera hubieran tenido la posibilidad de ser tomadas en cuenta como arte porque no existieran en esa época ni representarían el paradigma de la belleza que se buscaba en ese entonces. Una obra puede ser ingeniosa y

revolucionaria en un contexto y quizá en otro no, incluso puede que el contexto en el que se dio nunca ocurra otra vez.

El arte contemporáneo muestra el movimiento del Espíritu de Hegel ya que logra interiorizar su historia, su contexto, y ser consciente de su propio contenido y de sí misma. Se afirma, se niega y se sintetiza en lo que es. Se vale preguntarnos, entonces, sobre el tema de las obras, el cual no necesariamente debe ser uno y en particular que simbolice algo no quiere decir que tenga tema o que signifique algo. Puede ser que simplemente el autor no quiere que tenga tema o que carezca de nombre. La obra puede ser de algo o no ser de nada, pero incluso ser nada representa lo que es (nada).

La diferencia entre la obra de arte y un objeto en el mundo es la misma que existe entre una acción (con intención) y un mero movimiento corporal (espasmo, tic). La obra debe ser causada, tener una intención, sea de representación sea de imitación. Según Descartes, quien se pregunta sobre la acción de estar despierto o dormido, percibimos de verdad solo cuando estamos despiertos ya que podemos distinguir representaciones causadas por aquello a lo que se parecen. Identificamos a estas porque tratan de algo con una historia causal, encaja con la causa de lo que representa que se asemeja a ellas. Al existir dos objetos prácticamente iguales para la vista y que uno sea una obra de arte y el otro no podríamos decir que esto es porque la obra de arte es la causa sobre algo, representa la idea del consumismo (como podríamos suponer que pasa con las *brillo box* de Andy) mientras que su homólogo no sea de nada (más que para contener una fibra que se vende en Estados Unidos).

La obra de arte es la interiorización del contenido y la causa de lo que quiere representar sin esto existen las falsificaciones, pues dos obras pueden ser las mismas a simple vista, pero sin el significado causal reflexivo (como movimiento del espíritu) ni el contexto del autor (con la época, la nacionalidad, sus influencias) una es la copia de otra por no estar creada ni en el mismo tiempo ni con el mismo contenido que el artista pensó y realizó por primera vez y no tiene el mismo valor de la original. Ya tenemos pues nuestra primera característica de las obras de arte.

### 2.3. Filosofía y semántica

El arte contemporáneo logra hacerse consiente de sí mismo (al flexionar su significado y su historia), así como la filosofía, desde la perspectiva del crítico americano. Tendríamos ahora que buscar sus diferencias. Ambas tienen una relación tan estrecha que pudiese parecer que no hay límites entre una y otra. La filosofía siempre se ha preocupado por querer definir lo que es el arte. Para Danto sí hay una definición de arte y una separación entre la filosofía.

Empecemos pues, la filosofía, para Wittgenstein, no tiene sentido, sus proposiciones no tienen lugar en el mundo, sus expresiones no concuerdan con la realidad, con el mundo. Caemos en ella cuando estamos en los márgenes de la ciencia. No representa hechos y su lenguaje está mal empleado. Cuando la filosofía dice algo respecto al arte es inútil e innecesario ya que su definición no necesita ser formulada. No hay criterio alguno para definir la obra de arte, no admite que se requiera ciertas condiciones para ello.

Aporta, sin embargo, una clasificación que llama *clase con parecido de familia* que si bien no aplica al concepto de obra de arte es Morris Weitz quien lo utiliza y lo aplica al arte. Wittgenstein utiliza esta característica para ejemplificar el parecido de familia en el concepto de juegos ya que en ellos no hay algo que sea común a todos, simplemente se ven ciertas similitudes (cierto parentesco), una red de semejanzas que se cruzan entre sí. Lo interesante, según Arthur, es que siempre existe la posibilidad de nuevos juegos que reconocemos por intuición. Morris piensa que solo hay límites de semejanza en el arte, porque siempre surgen nuevas variantes (sea material, técnica, estilo, etc.) que hacen del concepto uno abierto. Decir que las obras poseen parecidos de familia es mostrar que tienen un parecido entre ellas, una red de semejanzas que las une.

Pero ¿qué ocurre con aquellas obras de arte que carecen de alguna semejanza en sus características, como el de la belleza por poner un ejemplo, por mucho que se parezcan a otra obra de arte que sí es bella? Aquí podemos caer otra vez que con los sentidos se nos dificulta diferenciar que obra pertenece a esa familia y que no. La corriente de arte de un periodo histórico comparte algunos rasgos, eso es innegable, pero hay montón de diferencias estilísticas e incluso de obras de un mismo autor, por ello no siempre sus cualidades son parecidas o comparten algo en común.

Si identificamos que puede ser un juego por intuición, por no tener una definición para hacerlo ¿Qué entendemos por intuición? Ya que, si sabemos usar la palabra, pero no sabemos lo que esto significa es que tendríamos que hacer sociología del lenguaje ya que nos enfocaríamos sobre las convenciones de las relaciones humanas que posibilitan las palabras y no preguntarnos por lo que ellas significan por sí mismas, porque claro que se puede nombrar algo y desconocer que es. Además, el problema ontológico (de los objetos indiscernibles) hace que no podamos usar la identificación como herramienta para mostrar que es o que no una obra de arte, dicho de otro modo, no podemos intuir identificando que es arte y que no porque son objetos iguales a la vista.

Por supuesto que cuando el arte era mimético esta identificación inductiva era posible, mas nuestro nuevo paradigma muestra que se trata de una generalización accidental que se rompió cuando la caja de brillo (de Warhol) y el Urinario (de Duchamp) fueron proclamados como obras de arte.

Si decimos que la obra de arte debe cumplir las semejanzas relacionales porque estas ilustran lo que es el arte, vemos que no se sabe con claridad lo que es el arte además de que la obra consistiría simplemente en tener ciertos parecidos en común donde todo sería arte sin distinción alguna; empero, si las propiedades de familia dieran fundamento al concepto no habría revoluciones y por ende no habría cambios de paradigma como el que nos empeñamos en mostrar que va del arte mimético y al contemporáneo.

Ahora bien, que la obra exprese lo que es el arte a partir de sus cualidades relacionales supondría que esto no es demostrable a partir de la intuición, sino que depende de convenciones establecidas que lo hacen posible y de las causas que explican su expresión. Si esto es así cualquier objeto puede ser arte, pero no todos los objetos los son. Esto demuestra que el concepto es cambiante, mas no que cualquier cosa sea una obra de arte.

Las cualidades que poseen las obras de arte, según Danto, no necesariamente son relaciones entre sí. Iremos paso a paso, toca preguntarnos ¿qué habilidades debe tener un artista para demostrar que domina lo que sabe del arte?

La teoría mimética responde que, en las relacionadas a la creación de semejanzas, ya que el arte es una copia de la realidad aparente, sin embargo, no todas las obras se basan en similitudes e incluso un conjunto de parecidos no es arte así sin más. Quizá Sócrates entendió

lo que son las semejanzas como análogo de imitaciones, aunque el concepto es esencial para el de imitación no se explica tan solo con él.

La pintura de un río es una buena imitación del río que existe en la realidad porque comparte su parecido con la obra. Esta es una relación simétrica transitiva. En cambio, la relación de parecidos de familia donde  $x$  no se parece a  $w$  mientras que  $w$  a  $z$  y  $z$  se parece a  $x$  es una asimétrica intransitiva.

La imitación posee características que el original tiene y al ser este un concepto relacional es cuestionado. Esta característica se convierte en arte no solo por el parecido al original sino porque se refiere (en intención y expresión) a aquello a lo que se parece. Se requiere de una cualidad intensiva ya que la obra puede imitar algo que no existe, por ejemplo, la pintura de un unicornio o el cuento de una sirena. Desde el punto de vista de Arthur (2002):

No es que la imitación establezca un tipo de relación diferente a la de la semejanza: puede que no establezca ninguna relación en absoluto. Si se trata de un concepto intensivo, entonces podemos aceptar la noción de Aristóteles de que una obra es la imitación de una acción, sin que haya necesidad de preguntarse qué acción imita, ya que puede que no imite ninguna. (202, p.112)

La imitación es representativa porque es referencial. No necesariamente debe existir su original, solo se requiere que sea a lo que hace referencia, un caballo con cuerno alude a un unicornio. La imitación por ello se puede entender como la imagen de, por ejemplo: una imagen de una sirena no es una sirena y esto se reconoce generalmente por la identificación. Y para Sócrates las imitaciones verdaderas poseen su original mientras que las falsas carecen de él, aquí la confusión entre semejanza e imitación.

Las imitaciones son vehículos de significado. Así como hay dos maneras de entender lo que es el significado hay dos de la imitación en tanto que represente algo. El significado denota o expresa un término, en un primer sentido, sin embargo, un término puede no representar nada. Ambos son análogos al sentido (*Sinn*) y la referencia (*Bedeutung*) de Frege. Lógicamente las imitaciones poseen un sentido interno de la representación que se relaciona con el contenido y un sentido externo que denota la imitación. Representar es una demostración o designación y la esencia de esta es absorbida por su función.

La imagen puede representar, denotar o expresar cualquier termino, sin embargo, hay que diferenciar entre el significado y la referencia de una imagen. Cuando la representación denota una imitación es un concepto relacional mientras que cuando se refiere al contenido no lo es. Se aprende a diferenciar con el reconocimiento de imágenes que son de algo y cuando lo representan (o denotan a lo que se parece).

El cambio que surge en el concepto de representación, según Nietzsche, fue cuando en los ritos órficos el Dios estaba presente, pero al transformarse el teatro y la tragedia griega la representación se convierte en lo que está en lugar de aquello. Se paso de una realidad mágica (con poderes especiales y misticismo) a una realidad verdadera. Es decir, la representación de la encarnación del Dionisio se transformó en símbolos con el teatro.

El concepto de arte, así como el de representación se separa de la magia. Las imágenes contrastan la realidad de la que se supone que participaba en ellas. Surge la distancia entre arte y mundo por la transformación de la representación al separarse de la magia ya que el sentido semántico de la representación es arte. Este contraste surge al mismo tiempo que en la filosofía y por ello ambas son inseparables. La naturaleza del arte es filosófica desde el momento en el que se separa de la magia.

La filosofía surgió en Grecia cuando el concepto de realidad se hace consciente de sí haciendo contraste con algún otro termino. Wittgenstein, por ejemplo, contrasta el mundo con su imagen en el discurso (frases que se corresponden con los hechos de los cuales el mundo se comprende). La representación muestra la relación de contraste entre lenguaje y la realidad. Con este sistema se podría pensar que la filosofía se encarga de lo que hay entre algún concepto en contraste con la realidad. Las palabras son parte del mundo y también están fuera de él ya que la realidad se presenta mediante ellas y es lo que las hace verdaderas o falsas al tener su capacidad representativa. El mundo es aquello respecto lo que son ciertos preceptos.

Las palabras tratan de o acerca de algo. Existe un contraste entre ellas y los objetos como entre las representaciones y la realidad. La relación entre cosas es muy distinta entre sí que con las representaciones y viceversa. Si tuviéramos dos pelotas iguales entre sí (que pertenezcan a una misma categoría) ambas son reales de eso no hay duda, existe tanto la una como la otra; sin embargo, podríamos decir que tienen cierta diferencia, una es un retrato de la otra y puede que no haya manera de distinguir las porque la original se opone a su

representación, es auténtica porque la copia es igual a ella. las propiedades a simple vista son las mismas salvo que una se refiere a la otra, entonces, diremos que la referencialidad es crucial.

Podríamos decir que las obras de arte y las palabras comparten la misma naturaleza, sus homólogos son objetos reales que se oponen a ellas. Poseen la distancia entre el mundo como el lenguaje. La teoría mimética fue el primer acercamiento entre arte y realidad, pero al aceptar obras que eran representativas y no imitativas en el sentido platónico, la teoría perdió su rumbo. El arte del mismo modo que el lenguaje se separa de la realidad, empero, esto no quiere decir que este sea un tipo de palabra o expresión, sino que tienen la misma naturaleza referencial.

Los objetos que son representados por las palabras, si lo entendemos como categorías, son tan extensos que hay más de ellos que de las obras de arte y así como diferenciamos arte y vehículos de representación, también es importante la diferencia entre obra de arte y realidad. Es posible que una pintura represente la realidad sin que necesariamente se tenga que reducir solo a ello. Señala Danto (2002):

Nada podría ser más fácil ni más difícil al mismo tiempo que crear una obra que solo tiene que ser idéntica a su propio soporte físico, ya que este último sería *ipso facto* el tema de la obra, mientras que los soportes físicos, como es lógico, carecen de tema. (p. 135)

El arte contemporáneo hace evidente los bordes entre realidad y representación, por ello la teoría platónica no se sostiene, pues, ¿qué decir de una caja de brillo que es exactamente una copia exacta del objeto físico si este no representa nada?

El arte y la filosofía no son la misma cosa, que sean ambos de naturaleza reflexiva no los hace iguales, así como tampoco lo hacen igual al lenguaje por compartir su referencialidad, sino que más bien requiere de ambos para su ontología, de ambas características.

## 2.4. ¿Estética? Y obra de arte

El problema de los indiscernibles es un pilar fundamental para esta investigación, ¿cuál sería nuestra respuesta estética hacia el urinario de Duchamp? Tomando en cuenta que tiene como homologo a una mera cosa ¿Podríamos decir que tenemos respuestas diferentes entre las obras y los objetos? seria improbable si decimos que lo hicimos por medio de los sentidos ya que son idénticos a la vista y aún más con el hecho de saber que una de ellas es obra de arte porque habría una circularidad en su definición y se supone que la condición estética debe responder a lo que es el arte, pues está acompañada con maneras de identificar que esclarecen los objetos. Antes deberíamos ser capaces de distinguirlas como arte entre los artefactos y las cosas.

Quien sí incluye en su definición de arte cierta condición estética es Dickie con su teoría institucional de arte, según la perspectiva de Danto. Una obra es digna de la distinción de ser arte cuando se puede valorar por el círculo del arte, quienes son un grupo institucionalizado de personas y si el objeto no es valorado es a causa de no ser arte. Cohen piensa que lo estético hace posible las valoraciones del círculo del arte, sin embargo, esto no es un asunto meramente institucional porque desde el punto de vista de los objetos invaluable no aplica la diferencia entre experiencia (práctica) y la experiencia estética.

Cohen piensa que los objetos que no se pueden juzgar y será así ya que no son favorablemente valorados pues denotan términos inferiores como corriente, barato, vulgar, y menos claro. En la teoría de Dickie todo objeto de arte es valorado de cierta manera sea favorable o negativamente ya que él piensa que la obra debe tener un valor potencial porque en la práctica las cualidades estéticas pueden ser desagradables.

Por un lado, Dickie afirma que la valoración puede ser de carácter negativo, mientras que Cohen piensa que no, que al valorarse de manera negativa hace imposible que puedan ser arte porque no pueden ser valoradas incorrectamente. Ambos nos dicen que se debe hacer una apreciación, pero no nos dicen la manera en la que tenemos que hacerlo. Tendremos que resolver a que se refieren y como es a la valoración estética.

Si dijéramos que un simple urinario no puede ser valorado (positiva o negativamente) no significa que tal no pueda ser una obra de arte, por supuesto tendría, como hemos visto ya, que diferenciarse de los otros urinarios que son iguales a él. No se distingue la relación que tiene la valoración con los objetos en tanto arte porque se puede aceptar que el urinario

no es digno de la evaluación, sin embargo, esto no quita el hecho que sea arte, más bien podríamos decir que estaríamos valorando sus cualidades como obra y no su ontología.

La única diferencia entre la valoración estética y la no estética dependería, si es así, de los objetos a los que examina, pero esta definición resulta ser circular. Se podría evaluar, entonces, de la misma forma a los objetos que se parecen a las obras de arte como el urinario. Cohen dirá que no es el urinario sino el gesto de exponerlo, empero, ¿qué hace que la obra de Duchamp sea arte y los demás urinarios del mercado y de las casas no lo sea? Dickie considera que lo es por medio de la institucionalización, sin embargo, descuida las cualidades que constituyen a las obras.

Las obras de arte poseen muchas cualidades que pueden provocar experiencias estéticas o ser valoradas como valiosas o importantes o irrepetibles. Para buscar cuales son estas es necesario saber la distancia que hay entre el arte y las meras cosas, lo que es y lo que no. Saber la ontología para poder ver y entender sus distintas identidades.

El placer que resulta de las obras miméticas, según Aristóteles, que se da porque sabemos que estas son imitaciones y dicho placer no lo generan las originales. Entonces, hay dos tipos de respuestas estéticas, en tanto la caja de brillo y sus homólogos del que no se distingue la valoración. Debemos tener claro que la definición del arte no depende lo estético ya que se necesita saber lo que es para saber identificar la experiencia estética entre obras y objetos.

Cierto que requerimos un valor estético en las obras porque ellas están implicadas con el arte, por ello es importante discutir sobre las características estéticas y de la experiencia estética, hay cierto valor de belleza o una facultad del gusto en el concepto, como ya hemos visto en el capítulo 1, de la estética.

El sentido estético se puede relacionar, en un primer momento, de manera análoga, con la vista o con el humor, pero ¿cómo enseñar a alguien a ver si no puede hacerlo, si es ciego? ¿una obra deja de ser arte por qué no la puede ver el ciego? Y también con el sentido del humor o el gusto que están condicionados a los miembros de tal o cual comunidad ¿Qué tal que un grupo determinado considera tal arte con buen gusto y otro no? El sentido del humor responde o resulta de cierto estímulo, así como el sentido moral y estético que responden hacia lo bueno y hacia lo bello (si lo entendemos con el paradigma mimético).

De igual forma también hay una comparación entre lo estético y la respuesta sexual relacionado por el placer, sin embargo, este es interesado mientras que el sentimiento estético es desinteresado y se cumple con tan solo contemplar, algunos artistas buscan la posesión que es también una respuesta estética de lo que pintan o narran y esto hace que deje de ser desinteresado.

Los cambios descriptivos de un objeto no modifican la manera en la que se da la experiencia sensorial que de ahí se obtiene, empero, el sentido estético responde a lo que se piensa a priori del objeto cuando este es sometido a cierta descripción o es descrito de cierta manera para su mejor entendimiento.

Las cualidades de una obra de arte y su homólogo indiscernible son muy diferentes entre sí y la experiencia estética no da cuenta de ellas pues tales no son constantes ya que sus respuestas a ellas son distintas. Por supuesto que la actitud que tenemos hacia el objeto cambia cuando sabemos que es arte, y estos cambios son la mayoría de las veces institucionales y sociales. Sin embargo, que las cajas de brillo sean arte no es una cuestión institucional (o sociológica) que dependa de nuestra relación estética, sino que de tomar en cuenta las cualidades que tuvo la caja antes de su transfiguración y esto habría cambiado la actitud que se tenía ante la obra (pero a la experiencia se habría podido llegar tan solo con fijarse en lo que estaba allí). Se requiere del sentido estético en el arte porque lo necesitamos para adoptar una actitud correcta hacia las obras, mas no explica la ontología de las obras de arte.

En este capítulo hemos usado ejemplos de las obras contemporáneas para mostrar la similitud que existe entre los objetos del mundo, una obra no es lo mismo que una cosa, sea cual sea, tenemos que buscar la esencia del arte que posee la obra porque eso la hace ser. La actitud estética no nos ayuda a distinguir entre una y otra porque como se nos dificulta identificarlas no sabemos cuál esencia sustraer; la distinción de actitud entre ellas solo sirve cuando lo sabemos y nos ayuda a percibir e interpretar de mejor manera la obra.

A veces al contemplar una obra no logramos verla en su totalidad y vemos nada más un fragmento que al sustraerse hará que nuestro análisis este equivocado. Es la obra la que determina que la hace distinta a su homólogo material ya que ella posee propiedades que el objeto no porque no todos ellos o sus combinaciones son arte, pero sí pueden ser homólogos, pues esto no supone que el número entre cosas iguale al de las obras de arte.

Hay arte con sus análogos hermosos a los que cualquier persona reaccionaria con agrado, eso es innegable, pero la belleza de una obra puede perderse o incluso no tenerla o un objeto puede ser sublime sin ser arte. Se requiere una relación acertada entre ambos para que la estética funcione.

Es obvio que las reacciones que tenemos hacia las cosas y las obras de arte son distintas, esto es así porque la segunda pertenece a otra categoría ontológica pues ellas son conscientes de sí mismas pues su materialidad se transfigura en espíritu y su valoración depende del espacio, tiempo y la historia. El urinario jamás habría sido considerado como arte si se hubiese presentado en el Renacimiento porque las consideraciones en el arte eran completamente distintas con las contemporáneas, ahí la belleza era fundamental para que los objetos pudieran acceder a tal honor, pero como vimos, al presentarse la fotografía, la evolución de la pintura, la manera y los materiales de arte cambio completamente, además de relacionarse con hechos históricos que se desarrollaron durante el momento en el que se creó así como las ideología que predomina. Dicha valoración (del arte) depende de la interpretación, no hay filosofía del arte sin ella, esta se encarga de la relación que hay entre obra y homologo, la del arte posee una estructura diferente que la del objeto por ello es importante preguntarnos cuáles son sus diferencias entre sus respuestas.

La percepción es la primera experiencia que tenemos para con el mundo, a primera vista podemos no distinguir del todo y aquello que no queda relegado. Generalmente esto ocurre también en el arte cuando la obra se presenta, pero ya que notamos algo que a primera vista no percibimos se transforma la composición y la forma de la obra; al identificar un nuevo elemento en ella la interpretación cambia. Innegable es que el contexto de la obra y la intención del autor ayuda a poder interpretar con mejor claridad, además del título (etiqueta o instructivo) de la obra, el no ponerle nombre o sin título solo distorsiona la interpretación, este se relaciona directamente a la intención que tiene el autor con la obra y sus espectadores.

Se interpreta el arte cuando se propone un supuesto sobre lo que significa (el tema o lo que trata la obra) al justificarse por medio del contexto, el nombre y la intencionalidad del autor. Si tenemos una actitud neutral a la valorización de la obra implica que esta no se ha interpretado pues no se dice nada respecto hacia su estructura, igual seria si no vemos la diferencia entre homologo y arte. La obra, el contexto (que implica cierta interiorización de la historia), el tema y la transfiguración responden a la interpretación. Entender el arte a partir

de lo neutral es reducirlo a una mera cosa y este requiere poseer un significado la interpretación mientras que los objetos no. Bien lo afirma Danto (2002):

Un objeto *o* es una obra de arte solo bajo una interpretación *I*, donde *I* es un tipo de función que transfigura *o* en una *obra*:  $I(o) = O$ . Entonces, incluso si *o* es una contante perceptiva, las variaciones en *I* constituyen diferentes obras. (p. 184)

La interpretación convierte al urinario y la caja de brillo (que no necesariamente son una clase conjunto que comparte más que sus homólogos indiscernibles) al cambiarles su identidad, su sustancia. El objeto no es obra hasta que su ontología se transforme. Esto ocurre por un proceso de identificación (distinguir la obra que significa del objeto que no) que se da por medio del análisis del tema, el contexto (que incluya la historia), el nombre y la intención del artista. Transfigurar el lugar común para que el objeto sea arte es cambiar la manera en la que se interpreta a través de la estructura de la obra.

Veremos los límites de interpretación y por ende los de la identificación que se encuentran en los límites del conocimiento, así como el de la imaginación. Se puede aparentar que dicho objeto es *x* solo si se sabe que no lo es o fingir que un gato sea un perro si sabe que no lo es. Por esto la interpretación de la obra debe ser considerada a priori a su creación de su autor considerando los conceptos y los términos de su tiempo. Consideremos nuestras limitaciones para interpretar, así como las del artista.

Sobre la estructura de las obras se puede decir que se requiere de las características de la interpretación y la identificación (contexto, intencionalidad, la forma, el nombre) para convertirse en arte.

Considerar arte a un objeto requiere también de la teoría artística y del conocimiento de la historia del arte, pues su existencia depende de ambas; ¿qué sería del urinario sin el arte contemporáneo? y ¿qué sería de la poesía sin su teoría sin su reflexión? pues nada más que un conjunto de palabras sin orden y sin sentido. Como lo dice Danto (2002):

Es evidente que no podría haber un mundo del arte sin teoría, ya que el mundo del arte depende lógicamente de la teoría. Así que es esencial para nuestro estudio que entendamos la naturaleza de una teoría del arte, que es algo tan potente como para separar objetos del mundo real y hacerlos formar parte de un mundo diferente, un mundo de arte, un mundo de objetos interpretados. (p. 198)

Sabemos que en el arte es importante la interpretación y la identificación para entender lo que se nos representa, pero ¿Qué pasaría si no tuviéramos la ayuda de la interpretación o de la identificación? ¿Cómo podemos distinguir entre arte y una mera representación?

## **2.5. Obras y representaciones**

Sabemos que dos obras de arte pueden ser iguales a simple vista y sin embargo tener significados diferentes. La diferencia radica en cómo es representado el contenido más que en la identificación del contenido. Según Danto (2002):

Cualquier representación que no sea una obra de arte puede corresponderse con alguna que lo sea, residiendo la diferencia en el hecho de que la obra de arte utiliza el modo de representación del contenido del objeto no artístico para plantear cómo se representa el mismo (p.213).

Podemos darnos cuenta, de este modo, del movimiento del espíritu hegeliano. La obra logra al tomar el objeto (representación homologada) parte de sí y al hacer esto afirma su propio significado. Se vuelve objeto de arte al volverse a representar desde que asume a su homólogo. La obra se relaciona consigo misma, niega ser un simple urinario común para convertirse en una pieza con significado que se encarna del objeto material. Por esto las falsificaciones no son obras de arte ya que tan solo muestran la auto flexión de la obra, muestran su encarnación más no su contenido.

El significado de la obra se vuelve metáfora de su homólogo, se representa dos veces, del objeto material y así misma con la idea que quiere mostrar. Además de que las meras representaciones no expresan significados. Quizá Warhol quiso expresar la sociedad consumista americana y hacer una crítica hacia ella cuando eligió homologar su idea en una simple caja de brillo. Su obra encarna el objeto material y la crítica hacia el consumismo. El arte expresa un significado mientras que la representación no, que cuente con contenido (el hecho que sirva para lavar trastes) no implica que tengan significado.

¿No será que las obras al hacerse reflexivas de sí mismas lo hacen por el hecho de ser arte, es decir, que esta capacidad de autoconciencia es así porque ellas mismas son parte del concepto de arte? pues desde la perspectiva de Arthur (2002):

Son complejas, semánticamente hablando, al incorporar en sí mismas un sutil elemento referencial. Por lo tanto, no sería accidental que las obras de arte fueran tales en virtud del hecho de que tratan sobre arte y, por lo tanto, sobre sí mismas (pues requieren para su existencia, como he argumentado, el concepto de arte). (p. 216)

Dicho de otro modo, la obra es mensaje y medio de conciencia para sí misma y para los otros, es sujeto y objeto, tal como Sartre lo expresa. De ser esto cierto, ¿cada representación que sea autorreflexiva es una obra de arte? El paradigma mimético no logra contestar esta pregunta, pues las obras de sus representaciones sí poseen el mismo contenido (en el primer sentido de homologación, pero sin el segundo donde se expresa el significado de la obra). Para la teoría imitativa lo que importa es que el arte logre mostrar el contenido de la realidad suprasensible donde se pueda representar la belleza. Por eso se requiere de una filosofía del arte que se pregunte por la manera en la que el arte se homologa con los objetos del mundo. Cada representación autorreflexiva sí es una obra de arte porque solo el arte ha logrado ser tan consciente de sí mismo, que ha logrado el movimiento del espíritu absoluto.

## **2.6. Metáfora, expresión y estilo**

Si traemos de nuevo nuestra pregunta central ¿Cómo podemos diferenciar las obras de las representaciones? Danto propone tres conceptos para diferenciarlos, de los cuales surge una consideración fundamental que ellos comparten y esto nos ayudará a responder nuestra pregunta.

La obra de arte se transfigura de forma metafórica al objeto homologado del que se ha reconocido para afirmarse, es una representación transfigurada de su contenido. La metáfora (o retórica) de la caja de Andy, supongamos, que es la crítica al consumismo que se representa a partir del objeto material cambiando su contenido (de simple caja que limpia) para volverla significado. La metáfora es la manera en la que se expresa el contenido, esto explica por qué las representaciones (con contenido) y las obras (significados representados)

no son iguales y que el arte no se trata solo de contenidos que están representados sino de la manera en hacerlo. Incluso Warhol pudo querer expresar que sus cajas de brillos son para limpiar, pero la manera en que se transfiguró hizo que se convirtiera en arte. Las obras encarnan las estructuras de las metáforas pues no solo se limitan a representar sino el modo en que lo hacen para poder entenderlas.

Es bien sabido que estos tres conceptos han sido los más utilizados en la definición de lo que es el Arte, en especial el concepto de expresión. Dicho concepto deberá atribuirse a las representaciones, que ejemplifican o denotan. Llorar, reír, gritar son expresiones del arte (de la experiencia estética), pero no son obras de arte. La obra de arte expresa la metáfora. El estilo, en cambio, nos interesa como instrumento de representación, es el cómo representa el artista. Dice el crítico del arte (2002):

De los tres conceptos que hemos estado elaborando, la retórica añade a la relación entre la representación y el receptor, y el estilo a la relación entre la representación y su autor, en ambos casos, como en el de la expresión, las cualidades de la representación no penetran en el contenido. Si referimos estas cualidades al estilo, aparte de representar el mundo, el artista se expresa a sí mismo y en relación con el contenido de la representación, cuando -si somos realistas- reconocemos que solo en un acto de implacable pero necesaria abstracción podemos aislar el estilo de la sustancia. (p. 282)

Danto diferencias dos cualidades con relación al estilo, no hay diferencia observable entre ambas. La primera tiene que ver con el estilo como impulso creador que cada artista tiene y se diferencia de la manera (segunda cualidad), ya que dos artistas pueden crear de la misma manera (con música, con estímulos visuales o sensoriales), pero no tener el mismo resultado, no hay mediación entre arte o conocimiento, es la forma en la que está constituido en artista (genio, don), no como la ejecución de lo que sabe. Por supuesto que el arte no se da sin conocimiento (las influencias, el contexto), son las cualidades esencialmente del artista que lo diferencian de la moda del periodo en el que se crea. El estilo como forma en la que representa la realidad como individuo único y la manera que tiene de crear a partir de sus conocimientos.

La obra de arte es expresión metafórica del significado encarnado que el artista representa por medio de su estilo (con su genio y con su manera de crear). El arte es

significado encarnado, esta definición es universal. Argumenta Arthur en su libro ¿Qué es el arte? (2013):

La obra de arte es un objeto material, algunas cuyas propiedades pertenecen al significado, y otras no. Lo que el espectador debe hacer es interpretar las propiedades que proveen el significado, de tal manera que llegue a comprender el significado esperado que encarnan. (p. 52)

Se requiere de la representación y de la interpretación (teoría del arte, historia, contexto) para poder entender completamente la obra. Sabemos bien que el arte contemporáneo es un contraste entre Objeto/Obra, Realidad/Arte, veremos la última consideración que Danto plantea para las obras de arte.

## **2.7. Sueños despiertos**

Así como hay un contraste entre la Realidad y el Arte lo hay también entre Sueños y Percepción. Siguiendo a Descartes sabemos que en ocasiones es difícil distinguir entre lo que pasa en realidad y si estamos soñando y así de indiscernible pueden ser los objetos de las obras de arte pues en un primer momento o simple vista son prácticamente iguales.

Lo onírico es otra característica fundamental para el Arte pues este lo dota de verosimilitud ante los espectadores, es decir, los sueños posibilitan que algo sea sin que esto necesariamente esté ocurriendo en la realidad, así como la caja de brillo que encarna al objeto pues esta no es realmente una caja de brillo del supermercado, sino que la representa para que exprese lo que significa. Señala Danto (2013):

Mi sensación es que todos soñamos seamos de aquí o de allá, sin excepción. Por lo general, esto requiere que durmamos. Pero los sueños durante la vigilia nos exigen estar despiertos. Los sueños están hechos de apariencias, pero tienen que ser las apariencias de cosas que están en su mundo. (p.61)

La vigilia es una sensación universal que compartimos con los demás, así como cuando vamos al teatro y gritamos o reímos. El arte es complicidad entre el artista y el público.

En conclusión, la obra de arte es significado encardado que depende del contexto en el que se presente, su historia, la influencia del artista, la teoría del arte y es de la naturaleza flexiva por poder superar lo bello y transfigurar su significado en un objeto material su artísticidad, además de ser de naturaleza semántica por tener una idea que se expresa. Es expresión metafórica del estilo del artista en complicidad con quienes consumen arte (espectadores) por medio de los sueños despiertos.

### III. La Teoría Institucional

Nos ocupa en este capítulo abordar la concepción de la obra de arte de la mano del pensamiento del filósofo estadounidense George Dickie<sup>24</sup> si bien en el apartado anterior vimos la postura de Danto quien utiliza en su reflexión el análisis de la obra a partir de la teoría del significado encarnado, y, como veremos a continuación, estos dos pensadores comparten algunos rasgos en común, ya será en el último capítulo donde los detallaremos para hacer el análisis comparativo.

Comenzamos con Dickie, quien propone que para que algo sea una obra de arte requiere de la institucionalidad, concepto circular que depende tanto del artista como del público al que se presenta que se da por medio de un marco o contexto. Dicho de otro modo, la obra de arte es un artefacto creado artísticamente por un artista que está inmerso en la práctica social de arte, que posee una comprensión general de la teoría, la historia y lo que es el arte, para un público que posee las herramientas necesarias porque también está incrustado en dicha práctica social para poder apreciar la obra.

Revisaremos el libro de *El Circulo del Arte* (1997) de Dickie donde reformula su teoría institucional propuesta en *Art and the aesthetic* (1974) y responde a las críticas que se le hicieron. Como se dijo antes, también para con Danto, nos interesa la definición de la obra de arte y su relación con el arte, esto no quiere decir, por supuesto, que nos olvidemos de la experiencia estética y algunos otros conceptos que se relacionan en su pensamiento como el propósito de la filosofía del arte y la estética, sin embargo, los tocaremos de manera muy superficial para poder enfocarnos en la ontología de la obra de arte.

---

<sup>24</sup> George Dickie nació el 12 de agosto de 1926, se especializa en filosofía analítica, estética y arte contemporáneo. Fue profesor de filosofía en la Universidad de Chicago.

### 3.1. Antes del círculo del arte

Para Platón el arte se identifica con la imitación y no todas las imitaciones son arte, esto nos muestra que el concepto no se define con la imitación simplemente es una característica que aquello (la obra) debe poseer para ser arte. Es un defecto que los objetos del arte sean copias ya que imitan la idea de Arte y la de Imitación e implica en su creación la trasmisión de emociones, estas se encuentran en el nivel más bajo del platonismo pues el modelo platónico se basa en la intuición de la naturaleza de las Formas que se encuentran en el Mundo Ideal y se llega a él mediante la intuición completa de las esencias, es decir, al acceder a la intuición completa de las esencias logramos encontrar la verdadera naturaleza de las Formas.

La concepción de la naturaleza del arte (como imitación) cambia de manera radical con la llegada del arte contemporáneo<sup>25</sup> y según Dickie este se transforma y tendremos en este caso en lugar de la teoría de la imitación la teoría del arte como expresión. En este periodo es donde Paul Ziff y Morris Weitz buscan por medio de la lingüística la definición de obra y arte lo que los lleva a la conclusión de que el arte es un concepto abierto que no posee una esencia que lo determine y que las obras no poseen ninguna condiciones o conjunto de condiciones necesarias que las hagan arte, son estos dos personajes que se oponen al concepto mimético.

Dickie considera que sí hay condiciones necesarias para el arte y estas son las actividades humanas que se desarrollan dentro del arte. Si bien la teoría platónica se centra en el tema y la creación como una relación doble y recíproca, la teoría de la expresión se enfoca en el artista con una única relación con la obra que es el expresar. En cambio, la teoría institucional sitúa la obra de arte en red compleja y múltiple de relaciones institucionales donde convergen el artista, su público y el contexto.

La institucionalidad es necesaria para la comprensión del arte porque las obras son resultado de la posición que ocupan dentro del contexto en el que se crean. Esta nueva visión

---

<sup>25</sup> Como ya vimos en el primer capítulo el cambio de paradigma se da por la invención de la fotografía provocando el problema ontológico de la obra de arte

toma de referente y replantea lo que se expuso en *Art and the aesthetic* sobre lo que es la obra de arte, explica el filósofo americano en *El círculo del arte* (1997):

Una obra de arte en sentido clasificatorio es 1) un artefacto y 2) un conjunto de cuyos aspectos le ha conferido el estatus de ser candidato para la apreciación por alguna persona o personas que actúan de parte de una cierta institución social (el mundo del arte). (p. 18)

Esta nueva versión, así como la primera no pretende ser evaluativa (que juzgue el valor de las obras individualmente o las compare entre unas y otras) por el contrario busca el sentido clasificatorio. Se reformula el concepto de artefactualidad y reformula la segunda consideración que refiere a ser candidatos para la apreciación, la diferencia entre artefactos que son obras de arte y los que no establece que lo son porque las que sí son están dentro de un marco institucional (del mundo del arte).

Recapitulando, diremos que la versión anterior de la obra de arte requiere tres características. 1. Su sentido clasificatorio o descriptivo. 2. Su artefactualidad y 3. El estatus conferido. La nueva versión conserva el sentido clasificatorio, redefine la artefactualidad y cambia el estatus conferido por el marco en el que se presenta la obra de arte.

### **3.2. Ajustes en la teoría institucional**

Al referirnos al Mundo del Arte no se quiere dar a entender que son los grupos hegemónicos poderosos o un cuerpo social formalmente organizado. Nos interesa la naturaleza y el contexto en el que se crea la obra y hay que entender para esto al Círculo del Arte como una práctica cultural extensa e informal.

Esta nueva versión deja completamente de lado la noción de que el objeto artístico lo es por su estatus conferido de apreciación que le otorgan los miembros del mundo del arte. La intención de esta nueva versión es entender la obra de arte como un estatus que se concibe no por conferir sino de otro modo. La institucionalidad para Dickie no es un medio o una categoría que fundamente indirectamente lo que es el Arte, como lo es en el caso de Danto donde la obra es acerca de algo y hay una institucionalidad implicada al hecho de decir algo porque la naturaleza del arte es semántica según Arthur. Ambas teorías toman en cuenta que

las obras están inmersas en un contexto esencial que las determina considerablemente, en las dos se especifican el marco en la que están las obras, pero su naturaleza difiere rotundamente.

El esquema que utiliza Dickie cuando define la obra de arte de dos partes en *Art and the Aesthetic* se sigue solo que ahora 1) se especifica más rigurosamente la artefactualidad y 2) se requiere de un marco o contexto en el que se inserte la obra de arte, como vemos ambas partes se relacionan entre sí. La artefactualidad para aclarar antes de seguir avanzando no es algo que se confiera porque está claro que no cualquier cosa es o puede llegar a ser una obra de arte. en esta versión se abandona el estatus de la obra por cualquiera que sea su motivo pues el Mundo del Arte no es una institución que dote de estatus.

El objeto se convierte en obra de arte por la acción de crear con un trasfondo en un marco institucional (Círculo del Arte), esto demuestra que no se requiere de un estatus conferido de ser candidato para apreciación. El único estatus que se conserva es el de ser Arte que por medio del contexto es adquirido pues en su creación se encuentra este y no debe entenderse de un modo evaluativo o de juicios de valor porque su definición sigue siendo de carácter clarificativo. La razón de que estos tres puntos (1. Clasificadorio 2. Artefactualidad 3. Institucionalidad) se entrelazan es porque las obras de arte se encuentran también en un sistema interrelacionado.

La teoría institucional propone cuatro supuestos fundamentales importantes:

1. El filósofo del arte debe conocer y entender el desarrollo del mundo del arte para que no deba creer que todo lo que un artista dice o hace tenga trascendencia para la filosofía del arte
2. Esta teoría se enfoca en cierto tipo de artefactos (que son las obras de arte) y asegura que los teóricos del arte tienen razón al entender sobre el dominio que se teoriza. Un ejemplo es el tratado de Alberti sobre pintura que estableció los parámetros para pintar cuadros miméticos tal y como Platón entendía el arte
3. la institucionalidad es de naturaleza clasificatoria (neutral en el valor de las obras de arte) sea que tengan valor o no, el máximo o en mínimo.
  - 3.1 Por supuesto que se puede teorizar sobre el valor de las obras de arte, pero esto no es lo único que las obras poseen o se merezcan que se les preste atención, puede estar también el significado o la experiencia estética que resulta de la obra

- 3.2 Lo que sí se podría considerar valioso en esta teoría es la acción de la realización de la obra, sin embargo, no todo lo que se crea es arte; esta teoría se enfoca en los artefactos con valor o carentes de él.
4. A diferencia de la opinión de Danto, el arte es una actividad que todo el mundo puede hacer incluso los niños pequeños. Es evidente que se requieren destrezas para la realización de las grandes obras maestras de arte, más estas son solo una clase dentro de los artefactos que al poseer teoría del arte y están inmersas en un marco se convierten en obras de arte.

### **3.3. Danto y el origen del Mundo del Arte<sup>26</sup>**

En este apartado veremos las observaciones que Dickie plantea a la teoría del significado encarnado de Danto ya que a ambas teorías se les suele asociar por ciertos rasgos que comparten, será también en este apartado donde explicaremos sus diferencias y por qué no sus similitudes. No se profundizará dicho análisis ya que las posturas que ambos tienen del otro no toman en cuenta las versiones más actualizadas de sus teorías. Será en el último capítulo de esta tesis que abordaremos dichas similitudes y divergencias de acuerdo con las modificaciones que ellos han hecho a lo largo del tiempo a su filosofía del arte.

La primera cuestión en analizar es que según Danto son las teorías artísticas que proponen los estetas o los filósofos del arte las que posibilitan el arte. Si esto es así, desde la postura de Dickie, es falso porque las obras de arte existen desde antes que los estetas produjeran sus teorías, un ejemplo de ello son las pinturas en las cavernas.

En segundo lugar la distancia entre arte y realidad, la diferencia entre objeto y obra de arte (lo que Danto llama el problema de los indiscernibles) el cual se resuelve con el trasfondo (el significado que se encarna en el objeto) y que se da en una circunstancia que posibilita que sea arte en ese momento porque no lo sería de antes ni después en la historia del arte; por esto mismo, según Danto, una falsificación no es una

---

<sup>26</sup> Es Danto quien utiliza por primera vez el término Mundo del Arte en su artículo de 1964 *The Artworld* en el *Journal of Philosophy*. 61: 571- 584. Dickie reconoce que este fue el que originó su teoría institucional.

obra de arte porque solo aparenta tener un significado más no lo tiene como tal y por esto mismo los niños no son capaces de crear obras de arte. Para que algo sea una obra de arte debe estar alejado de la realidad con un significado encarnado, el arte debe ser de naturaleza declarativa. Sin embargo, en la opinión de Dickie hay obras de arte acerca de nada<sup>27</sup>. Argumenta Dickie (1997):

Consideremos un diseño que consiste en un número de áreas de forma triangular que se interpenetran y que se titula #23\* ¿es acerca de los triángulos? ¿acerca del arte? nada en la pintura o en su título nos da siquiera una razón para pensar que es acerca de algo en absoluto, en cualquier sentido ordinario de <acerca de>. Quizá Danto negaría que #23 sea una obra de arte, pero hay muchas obras de este tipo que generalmente se consideran obras de arte. (p. 40)

La obra de arte se posibilita, de acuerdo con Danto, a las consideraciones artístico-históricas, este es el por qué la caja de Andy Warhol es una obra de arte hoy y pudo serlo en el Renacimiento o en la ilustración. Sin embargo, Dickie afirma que Danto no especifica cuáles son estas condiciones.

La cuestión más importante en el pensamiento de Danto que incluso influye en la teoría institucional es el problema ontológico de la obra de arte e incluso Dickie la considera una aportación fundamental a la filosofía del arte que él mismo busca resolver con su teoría.

Recordemos que hay dos versiones de la institucionalidad, la primera que considera el estatus conferido a la apreciación y la segunda, que estamos explicando, donde el estatus se da por el hecho de que la obra se realizó en un marco institucional. Veremos ahora las diferencias entre la concepción de Danto y la primera versión de su planteamiento.

En la opinión de George, Arthur solamente se ocupa de una condición necesaria (la del significado)<sup>28</sup> que requiere el arte a diferencia de su teoría que se propone identificar condiciones suficientes que necesita el arte.

Ambas visiones comparten el hecho de que se requiere un trasfondo (que es el círculo del arte) para que se desarrolle la obra, mientras que para Danto este es un medio para llegar

---

<sup>27</sup> Esta tesis no pretende debatir la existencia del significado en la concepción de Dickie sobre el pensamiento de Danto, simplemente recordarle al lector que el mismo Danto consideraba que *ser acerca de nada*, ser sin significar algo, implica precisamente que su sentido semántico significa algo (que es la nada).

<sup>28</sup> Cabe señalar que, en este análisis de Danto, Dickie no toma en cuenta el libro *La Transfiguración del Lugar Común* ni el de *¿Qué es el Arte?* donde se exponen otras consideraciones como *los sueños despiertos*, *la metáfora*, *expresión y estilo*.

al significado. Dickie lo considera como (que refina de mejor manera en esta nueva versión) (1997):

Es una estructura de personas que desempeñan varios roles y que están comprometidas en una práctica que se ha desarrollado a lo largo de la historia. Dentro de esta estructura, algunas personas están al servicio de crear objetos para una posible apreciación por ellos mismos y por otros. En esta concepción no hay necesidad de que los objetos creados sean acerca de algo, aunque mucho de ellos lo sean. (p.43)

Esta visión no considera el trasfondo como medio para un fin sino como el fin mismo del arte, busca explicar la estructura de la institucionalidad en las que las obras están inmersas. No como la de Danto que se ocupa de su semántica.

Consideran también el espacio que existe entre el arte y la realidad. Para Arthur este espacio se resuelve cuando las obras encarnan los significados no solo de su homólogo material sino el que el artista quiere expresar; mientras que para George se resuelve con el conjunto de condiciones que hacen posible la creación de la obra de arte dentro de su marco o contexto.

A diferencia de Danto, la teoría institucional sí considera a las falsificaciones son obras de arte, sin embargo, las considera poco imaginativas y originales. Y los niños sí son capaces de crear obras de arte ya que se les puede enseñar las nociones básicas del arte, puede ser que no tengan técnica o control (que llega con la práctica y el desarrollo intelectual), pero entienden de manera general lo que implica hacer arte y esto hace que pueda crear obras de arte que pueden ser creativas y con mucha imaginación.

### **3.4. Artefactualidad**

La obra de arte es un objeto hecho por el hombre que tiene como referencia y esta no es conferida, este no necesariamente implica que sea un objeto físico ya que los cuentos o los poemas no lo son como tal. Que el objeto artístico sea artefacto es esencial para la teoría institucional, sin embargo, no es la única teoría que se sirve de ella. Veremos a continuación la nueva concepción del arte propuesta por Weitz y Ziff en relación con la artefactualidad.

Así como no necesariamente las obras de arte son objetos físicos esta teoría demostrará que el uso metafórico de los no-artefactos (que pueden ser la playa con el amanecer o un bosque) no son de esta naturaleza, es decir, que son también obras de arte.

Weitz, influenciado por Wittgenstein, considera que el concepto de Arte es abierto por la vastedad en el tipo de obras que pueden ir desde un cuadro abstracto a un urinario o una caja de brillo y en ellos no hay ningún rasgo que sea común ya que su naturaleza es completamente distinta, así como no comparten cierto conjunto de rasgos. Entonces, esta postura sostiene que el Arte<sup>29</sup> es aplicado para cualquier grupo de objetos y estos no necesariamente deben tener un rasgo común o parecidos de familia. A la categoría de obra de arte se le puede anexar nuevos artefactos, cada nuevo objeto que se agrega da como resultado un nuevo criterio pues el concepto de obra se modifica por la nueva adquisición. No hay en su opinión un concepto esencial del arte porque este se rige por medio de los cambios constantes del hecho que se agregue un nuevo objeto. La acción de nombrar algo obra de arte lo convierte en arte porque el concepto no cuenta parámetros para negar que lo sea, pues la única característica esencial asegura que solo se requiere que se agregue la pieza nueva,

Esto trae como consecuencia, según Dickie:

1. Se niega el uso metafórico del término arte u obra de arte pues al designar por medio del lenguaje hace que se cree una obra y en consecuencia no habría modo de que se pudiera usar metafóricamente.
2. Que todo pueda ser obra de arte resulta que no puedan existir desacuerdos entre postura sobre si algo es arte o no ya que todo lo es
3. La regresión infinita que resulta del admitir que todo es arte imposibilita que existan obras de arte ya que todo lo es sin distinción alguna

Se requiere, según George, otra consideración además de la que todo sea arte independientemente si una obra nueva se parece a una que ya está establecida ya que se busca evitar la regresión infinita, es decir, se requiere de una consideración que no dependa del hecho de que las obras se parezcan una a otras.

---

<sup>29</sup> Como idea, como abstracción, como categoría.

La propuesta de Paul Ziff por otro lado propone que llamar a algo arte no hace que lo sea, para este autor hay una semejanza que es suficiente que comparten las obras de arte. De acuerdo con Dickie (1997):

La idea de Ziff puede resumirse como sigue: algo es una obra de arte si y sólo si tiene características suficientes que se parecen suficientemente a aquellos rasgos de un caso característicos que hacen que hacen del caso característico una obra de arte. (p. 53)

Con este supuesto de la semejanza se incluye el uso metafórico de obra de arte ya que los objetos pueden ser semejantes al arte, pero no son lo suficiente para serlo; además de que esto posibilita la discusión entre espectadores sobre si lo presentado es o no una obra de arte. La artefactualidad no es considerada como una característica de la semejanza suficiente. Esta postura modifica la nueva concepción del arte, que en un principio estableció Weitz, donde se requiere de un parecido suficiente y esto es un supuesto que deben compartir las obras para evitar la regresión infinita.

Ambas posturas requieren de dos maneras distintas de impedir la regresión infinita, estas se relacionan y dependen de la semejanza y la no-semejanza ya que no habría podido existir el arte de semejanza sino existió primero el de no-semejanza, este lo hace primordial donde se desarrolla el origen de las clases de obras de arte y como estas se representen según la visión de ambos autores. La nueva definición del arte en las dos posturas busca su conceptualización de la no-semejanza, aunque se enfoque solamente en la de semejanza. El arte no-semejanza se identifica con el arte artefactual, este impide la regresión infinita por medio de la artefactualidad. La nueva teoría, entonces, cuenta con dos preceptos.

1. El arte de semejanza lo es por su parecido a una y otra obra de arte
2. El arte artefactual, que es el de no-semejanza, lo es por el hecho de ser un artefacto

Donde el arte de semejanza funciona de forma metafórica y el arte artefactual de manera literal. La artefactualidad, en consecuencia, se vuelve una condición necesaria y no metafórica al concepto de arte y obra de arte. George (1997) los diferencia como: “Lo que he estado llamando aquí arte artefactual es el producto de un cierto tipo de actividad humana. Una actividad de crear. El arte de semejanza es otro tipo de actividad humana: más o menos reparar en semejanzas.” (p.57).

Lo que queremos teorizar es sobre la naturaleza de la creación del objeto artístico y de su resultado, es decir, sobre cómo se crea el artefacto y qué es en sí ya que la actividad de

crear es muy diferente a la de ver las semejanzas de los objetos e incluso cuando sus resultados son distintos.

Los rasgos generales que debe poseer la obra de arte, en el pensamiento de Weitz, son los siguientes:

1. Cuando se utiliza expresión obra de arte se aplica a objetos diversos que no comparten ningún rasgo o rasgos en común
2. Es suficiente que un nuevo artefacto se parezca a una obra de arte ya establecida para que este sea arte

Weitz, además, considera que se dividen en:

- A. Labores tradicionales<sup>30</sup> (escribir, pintar, esculpir)
- B. Parecido en común con una obra ya establecida

Distingue también dos usos que son igual de aplicables para A (labor tradicional) como para B (parecidos):

- a) Uso descriptivo
- b) Uso evaluativo

Dickie considera:

1. Las obras de arte elaboradas tradicionalmente (A)
2. Uso descriptivo (a)
3. Entonces, hay obras elaboradas tradicionalmente descriptivas (Aa)

Sin embargo, pueden existir obras de arte de uso descriptivo (a)

1. Que se parecen a una obra ya establecida (B)
2. Estos son, entonces, no-artefactos (ya que no fueron elaborados) artísticos descriptivos (Ba) como los nombra Dickie, sin embargo, estos pueden ser artefactos (como una cama, un televisor) los llama así para diferenciarlos, pero no pueden ser artefactos artísticos ya que no están hechos de una manera artística.

El uso evaluativo es más bien comparativo entre la obra establecida aplicada a un objeto. La propuesta de George dota de sentido metafórica al uso evaluativo de Weitz. El arte artefactual se encarga de los Aa (artefactos tradicionalmente descriptivos) aunque puede

---

<sup>30</sup> Una nueva manera tradicional de hacer arte que se anexará es la de utilizar a objetos comunes como medios del arte, tal como hizo Duchamp con el urinario, esta cuestión se explicara más adelante. Se menciona para no generar confusión con el sentido de los no-artefactos que pueden ser artefactos creados, pero lo que los dota de artisticidad es que son un medio nuevo de hacer arte, que su finalidad es el arte no su uso doméstico.

incluir el uso metafórico solamente lo hace porque estos fueron primero artefactos artísticos descriptivos representados. Por ejemplo: esta cascada es una obra de arte porque me recuerda a la de una pintura o esta televisión es bellísima por su composición de los colores que tiene.

Entonces, usando nuestra terminología, el arte de semejanza se encarga de los no-artefactos descriptivos mientras que el arte artefactual de los artefactos artísticos descriptivos y a estos son a los que se les aplica de manera significativa el concepto de arte y obra de arte con un sentido específico y hecho de algún modo artístico tradicional que funciona dentro de un marco o contexto. Se puede decir, como ya lo hemos mencionado, que una cascada o incluso el mar o las estrellas o un paisaje son obras de arte y esto es porque llama la atención los rasgos que tienen como la belleza, el color, la textura, que comparten con los artefactos artísticos descriptivos.

La cuestión es explicar la manera en la que se hacen los modos artísticos tradicionales, las condiciones en las que se da y su resultado (Aa) ya que su elaboración depende de que sea artefacto artístico ya que de ellos dependen los no-artefactos y los usos evaluativos, es así como sean los Aa a los que los demás dependen con sus semejanzas.

Dickie argumentó en *Art and the Aesthethuc* que hay dos maneras en las que los artefactos puedan ser obras de arte:

1. Que sean hechas (la acción tradicional, pintar, escribir)
2. Que se les confiera la artefactualidad y sean candidatos para la apreciación

Sin embargo, ahora propone que la artefactualidad no es conferida -ya que cierto artefacto se hace de alguna manera en un contexto. Dickie pensó, con el problema de los indiscernibles, que era conferido, ahora más bien reconoce que es la acción de crear sumado a algo más.

Por ejemplo:

1. Se puede mover una roca en un río solo para cambiarla de lugar porque al pasar por donde ella te lastimó el pie, en este ejemplo solo se mueve de lugar
2. Se recoge una rama en el bosque para convertirla en una resortera, por supuesto que este sí es un artefacto ya que ha sido elaborado
3. La resortera a diferencia del ejemplo 2 donde no había intención de que aquello fuera una herramienta en este ejemplo lo es desde antes de encontrarse con la madera, ya hay una intención de

Lo que hay que resaltar en el hecho de ser artefacto es que no lo es solo el pedazo de madera por sí mismo o la roca más bien es usado para que sea algo (en este caso la resortera) que lo convierte en un objeto complejo que se transformó a partir de que era un objeto simple, sufrió un cambio que lo modifico para cambiar lo que era.

4. Alguien inmerso en el círculo del arte toma un objeto y lo trata como arte (lo cuelga en una pared o lo expone en algún lado) un ejemplo más concreto podría ser el urinario de Duchamp donde el objeto simple (el urinal) es utilizado como medio artístico y esto lo convierte en un objeto compuesto así pues se convierte en un artefacto del mundo del arte, sin embargo, si este urinario no hubiese tenido el contexto artístico que tiene y que solo esté en el baño de un museo no sería pues un artefacto, no habría llegado a ser un objeto más complejo, fue el uso que se le dio lo que lo convirtió en Arte. El urinario es el medio, así como lo son también los pigmentos en la pintura o la arcilla en la escultura. Aquí se encuentra el límite entre artefacto y no-artefacto, donde no hay modificación en el objeto más que su presentación el círculo de arte con su contexto

Esto quiere mostrar que la artefactualidad es una condición necesaria del arte, pero como ya se dijo, esta nueva teoría también se pregunta por la naturaleza de la institucionalidad.

### **3.5. La institucionalidad en el arte**

Empezaremos en este apartado con la concepción romántica del artista como la llama Beardsley, quien piensa que la teoría institucional es falsa, la cual contrapone con el ejemplo de un artista que está retirado de todo el mundo, que vive en una torre de marfil, quien solo él ahí sí puede validar su creación como obra de arte. Sin embargo, en la opinión de Dickie un artista es capaz de perder el contacto con algunas instituciones de la sociedad, pero de la del arte no porque cada artista la lleva dentro de sí. Entonces, la naturaleza de la institucionalidad no es una condición suficiente sino más bien es una que necesita del arte y esta la hace suficiente, pero no como condición sino más bien como cualidad o atributo.

De acuerdo con las categorías de Beardsley de tipo-institución (se puede entender como un practica social establecida como la Iglesia) y los ejemplares-institución que es donde se hacen las actividades establecidas por los primeros. La teoría institucional, siguiendo este razonamiento, es un practica cultural establecida de tipo-institución y no de ejemplar-institución.

Jeffrey Wieand ha especificado y desarrollado las dos categorías de instituciones de Beardsley en instituciones-acción (acciones que dependen de quienes participan de ellas) las instituciones-personas son en cambio organizaciones. Ahora bien, hacer arte es una actividad de tipo instituciones-acción y no es necesariamente esencial las organizaciones (museo, fundaciones etc), nadie está negando la relación del arte con el museo, por poner un ejemplo, con el arte, pero este no es esencial para la acción de hacer arte.

Veremos la visión del artista romántico para mostrar la utilidad de la teoría institucional. Los pensamientos de un artista están moldeados por la sociedad según Beardsley. Mas los culturales si bien influyen para la creación de su arte, no influyen en el hecho de que el arte sea esencialmente institucional. Dice George (1997):

Los pensamientos culturalmente derivados que tiene un artista no son meramente pensamientos sobre el tema del arte, sino que son pensamientos sobre el arte mismo, entonces las cosas son distintas y hay una buena razón para pensar que el arte que crea es esencialmente institucional. (p. 79)

Los pensamientos sobre arte mismo son los que de algún modo tienen la comprensión del concepto de arte (la conciencia de lo que es, sobre la actividad de producir obras etc) que claro también depende de los pensamientos culturales. Esto demuestra que la institucionalidad es necesaria para el Arte. Los pensamientos de arte pueden ser de dos maneras:

1. Los conscientes de arte mismo, los artistas que crean de manera tradicional o los que conscientemente crean con la idea de estar haciendo una obra de arte, hay una intención de su parte de crear
2. Y los que se dan de manera inconsciente durante la creación, los artistas logran crear de esta forma por su exposición prolongada a las técnicas de arte, a los ejemplos de arte o de su conocimiento general de arte

De ambas puede suceder al cuando el artista crea y ninguna es más valiosa que otra, como ya se dijo esta teoría no es evaluativa en ningún sentido sino más bien es descriptiva. Estos pensamientos responden a un contexto o marco en el que se desarrollan. Ahora nos dedicaremos a mostrar la naturaleza de este.

La postura de Beardsley con la noción de artista romántico señala que se puede crear arte fuera de un marco (como el que se ha sugerido) ya que la libertad de dicho artista al crear podría sin necesidad de haber experimentado una obra de arte, sin ninguna teoría de las técnicas o sin ningún conocimiento básico del arte; esta noción parece muy poco probable incluso para alguna tribu donde no llega el internet o los medios de comunicación que estén aislados poseen una comprensión del arte, quizá no conozcan ciertas técnicas o ignoren ciertos preceptos, pero poseen el entendimiento de lo que es el arte.

La cuestión, más que la independencia de la obra y la institucionalidad más bien es si algo puede ser arte por el ejercicio de crear de manera en que solo el artista se involucre sin ningún tipo de referente en el arte con un vacío cultural de él y solo por el simple hecho sin más que crear, pero conforme lo dicho esto es imposible porque un creador que no sabe lo que es arte es imposible que asuma que el artefacto que está realizando lo sea ya que el concepto se desarrolla de manera cultural como el resultado de una práctica social. No es posible que una persona no instruida con la definición y su marco hagan arte.

Como ya vimos, la hipótesis del artista romántico no se sigue ya que se requiere del contexto para que se pueda desarrollar, su naturaleza es de carácter social, sin embargo, podríamos pensar que el origen del arte fue romántico, menciona George (1997):

El arte puede haber emergido (y sin duda lo hizo) de un modo evolutivo a partir de las técnicas asociadas originalmente con actividades religiosas, mágicas u otras. Con el paso del tiempo, las técnicas se habrían vuelto más refinadas y habrían llegado a existir especialistas, y sus productos habrían llegado a tener características de algún interés. Más o menos llegados a este punto, tiene sentido decir que el arte primitivo empezó a existir, aunque quienes tenían el arte podrían no contar con una palabra para ello. (p.83)

Más bien podrían existir proto artistas románticos que inicien una práctica (de pintar, de exponer, de esculpir, etc.) que con el tiempo se reconociera como arte y este por su puesto contara con su institucionalidad.

En la opinión de Beardsley un artefacto creado es una obra de arte, más para la teoría institucional (que no niega que la actividad de crear es importante) se requiere no solo del artista, se requiere ir más allá de solo crear para decir que es arte, es importante más bien enfocarse en los roles establecidos al crear y consumir arte.

Según Binkley, de acuerdo con la interpretación Dickie, por otra parte, se crea una obra de arte cuando se especifica que lo es. También este menciona algunas objeciones en esta teoría que trataremos de responder. Podríamos decir que algo es arte por el lugar que ocupa en el círculo, pero ¿esta concesión es apropiada para la designación de este? ¿el arte es de carácter especificativo o concesivo? ¿Algo es arte cuando especificamos que lo es o lo es por medio de las convenciones que sugieren del mundo del arte? antes de responder tendremos que tomar en cuenta los siguientes aspectos:

1. No todo lo que crean o hacen los artistas son obras de arte
2. Que algo sea tratado como arte por un cierto grupo no quiere decir que lo sea

Para este nuevo autor basta con que un artista (que está dentro de la práctica social) tenga la intención de decir o hacer arte para que lo sea. Empero, George, piensa que el arte requiere de un medio, Duchamp agregó un recurso nuevo con su obra y esto originó que otros artistas como Robert Barry<sup>31</sup> que decidieron señalar a unos pensamientos como arte ya que según ellos este es inmaterial y no está en los objetos, pero, hay una distancia enorme entre la acción de usar un medio y la acción de señalar que algo sea, el espacio entre estos separa la acción de hacer arte y decir que se hace arte. El arte no es de carácter especificativo ya que no porque a algo se le señala como tal quiere decir que lo sea y conferir este estatus tampoco es suficiente. Los artistas crean arte al experimentar el círculo del arte (ejemplos, técnicas, conocimientos) históricamente que persiste en el tiempo dado que se desarrolla.

Abordaremos, la naturaleza del contexto institucional, que para Dickie es esencial para el arte pues como ya vimos en la concepción del artista romántico se requiere estar inserto en la práctica social para que el artefacto sea artístico ¿Qué ocurre con dos objetos indiscernibles, idénticos entre sí, cuando uno de ellos es arte y su homólogo material no lo es? La obra de arte lo es porque está incrustada (creada) dentro de un marco o contexto, si bien Danto resuelve esto con que la obra de arte es así porque tiene un significado que se encarna, Dickie propone la necesidad de un marco que es esencial para el arte.

---

<sup>31</sup> Artista conceptual minimalista neoyorquino nacido en 1936.

La naturaleza del marco institucional es histórica ya que persiste en el tiempo, el momento en el que se desarrolla influye en las obras de arte que son resultado de un cierto periodo histórico. Se requiere de un artista, que como se dijo antes, haya experimentado conocimientos básicos de arte, que reflexione y comprenda. Además de esto, el artista crea para alguien ya sea para un público al que le muestra su obra, por supuesto que puede no presentarse y seguir siendo arte, la cuestión aquí es que se destina para el público. Dickie asegura (1997):

El arte que se destina a un público llegue a él o no, presupone claramente un público. Incluso el arte que no se destina a la exposición pública presupone un público, porque no solo es posible presentarlo a un público (como a veces sucede), sino que es una cosa del tipo de las que tienen como objetivo la exhibición ante un público. La noción del público planea siempre en el fondo, incluso cuando un artista dado rechaza presentar su obra. (pp. 96-97)

En la teoría institucional no entenderemos al público simplemente como un conjunto de personas, sino que, así como los artistas, a quienes va dirigido el arte, deberán tener el conocimiento y la comprensión de arte que pueden ir desde capacidades cotidianas o de otras que requieren instrucción y desarrollo. El artista desarrolla su papel cultural histórico de crear dentro de la teoría institucional para un público con dominio del arte.

Recapitulando, hay dos reglas o condiciones para que un objeto sea una obra, la primera es que este sea un artefacto como una condición necesaria, la segunda es ser una cosa que se presenta a un público y si se quiere hacer una obra de arte se debe considerar que esta se presenta al público. Y ambas se desarrollan en un espacio cultural específico e históricamente desarrollado. Estos dos agentes, artista-público, son esenciales para nuestra teoría ya que son el marco mínimo para la creación y la apreciación.

### **3.6. El Circulo del Arte**

En el apartado anterior vimos que la naturaleza institucional se centra en el artista y el público que están insertos en un marco determinado por lo histórico, su experiencia y su conocimiento.

La actividad de crear arte es intencional donde se pueden ocurrir accidentes o modificaciones en cómo se crea o ser inconsciente, pero en ellas hay una intención de hacer arte. Un artista crea un objeto con la intención de que sea arte para un público sea que la obra se presente o no, las obras son objetos del tipo que se crean para ser presentados. Aquí hay una intención doble: la de crear para que se presente y de crear sin intención de presentar realmente.

El artista debe tener la conciencia de que lo que se crea es arte y conocer y saber aplicar la variedad de técnicas artísticas con la capacidad de elegir alguna de ellas para crear su arte. El rol del artista es único, sin embargo, este puede ser ejecutado por una sola persona o varias un ejemplo muy claro es el del teatro o el cine.

El público debe contar también con dos características centrales:

1. Ser conscientes de que lo que se les presenta es arte
2. Poseer una extensa variedad de capacidades o sensibilidades que les ayuden a percibir y comprender las obras, estas pueden ser fisiológicas que pueden mejorar con la práctica y la experiencia u otras cualidades como la capacidad de reconocer ciertos elementos, la capacidad de interpretar etc.

Entonces, diremos que los artistas crean artefactos para un público que percibe y comprende obras. Hay una función entre ambos que los relaciona- En *Art and the Aesthetic*, George señaló esta función como la tarea del presentador (directores de escena, de muros y su personal entre otros) donde se distinguieron convenciones, las secundarias que son las que se ligan a la presentación de las obras a públicos, un ejemplo de esta convención podría ser la participación de los espectadores en el teatro cuando el actor se dirige a ellos con preguntas o exclamaciones.

Las convenciones están en cambios constantes, pueden ser de maneras diferentes y no ser conscientes de ellas daría como resultado una teoría poco clara y difícil de entender. No hay ninguna convención universal para todas las artes, cada cual tiene la o las convenciones necesarias para su desarrollo. No hay alguna convención que compartan, pero sí hay un rasgo primario en todas ellas el cual es la comprensión que comparten los implicados en la práctica establecida, dentro de esto hay roles como lo son el del creador, el presentador y el consumidor.

Cierto es que, así como hay convenciones que implican la presentación de las obras también las hay respecto a la creación de los artefactos. Estas no son de naturaleza convencional, es decir, las convenciones no solo son una forma de hacer que pudiese ser de esta forma o de otra. Como ya vimos, hay reglas necesarias en la institucionalidad (artefactualidad y marco) no convencionales y hay también reglas convencionales que derivan del presentar y crear.

El círculo del arte es un complejo de conjunto de roles interrelacionados que dependen de reglas convencionales y no-convencionales, además de los roles de presentador y público también hay unos que contribuyen en la presentación como quienes ayudan al artista a exponer su obra (asistentes), quienes ayudan al público a acercarse a la obra (periodistas, críticos) y otros que están interesados en las obras, pero con una mayor distancia (filósofos del arte, historiadores o teóricos del arte). Podemos decir entonces en palabras de Dickie que (1997):

El mundo del arte consiste en la totalidad de roles que acabamos de exponer, con los roles del artista y público en su núcleo. Descrito de un modo algo más estructurado, el mundo del arte consiste en un conjunto de sistemas individuales de dicho mundo, cada uno de los cuales contiene sus propios roles artísticos específicos, más roles complementarios específicos. (p.106)

Cada arte en particular sea pintura, teatro, escultura, entre otros, posee su propio sistema institucional, esta teoría se interesa por los roles más que en las personas que los desempeñan. Cada sistema se rige por medio de un marco o contexto que da origen a la creación de un artefacto artístico para un público con la comprensión del arte.

Kendall Walton critica la teoría institucional esto lo menciona el filósofo americano en *El círculo del arte* a manera de réplica a sus comentarios sobre su filosofía del arte. Walton se pregunta acerca de que si los sistemas que también son capaces de crear artefactos (como deportes o desfiles de modas o automóviles) son parte del mundo del arte. Este autor propone varias soluciones a esta cuestión:

1. Los sistemas están conectados por razones históricas y esto origina proto-sistemas limitados que sí poseen institucionalidad del arte

Sin embargo, esta propuesta es muy arbitraria pues ¿Cómo distinguir entre proto-sistemas que son parte del mundo de los que no son de manera que todos opinen que es así sin que se discuta?

2. Que los sistemas compartan semejanzas concluyentes que los haga ser sistemas de arte

Pero como ya hemos visto las obras, tanto las obras como los sistemas son tan diversos que no comparten todos semejanzas entre sí. Esta segunda consideración, a diferencia de las demás teorías de arte, sí la puede solucionar la institucionalidad ya que este es el único rasgo que comparten entre sí todas las obras porque están incrustadas dentro de un contexto que las vincula al mundo de arte y las hace arte. pero esto no resuelve que semejanzas poseen los sistemas entre sí. A diferencia de otras teorías, la nuestra propone que las obras de arte lo son en virtud de su lugar dentro de algún sistema (pintura, escultura, etc.)

Con lo dicho anteriormente se puede notar, por supuesto, la circularidad que hay en nuestros conceptos y en la teoría institucional, lo que nos hace pensar en consecuencia es que el arte lo es también. Dedicaremos estas líneas a teorizar sobre dicha circularidad, si esto no fuera de esa naturaleza bien podríamos acercarnos a dichos conceptos (artista, público, mundo del arte) de manera general sin la necesidad de utilizar los demás, pero como ya vimos estos se entrelazan entre sí y demuestran su interdependencia. Para evitar confusiones nos apoyaremos de nuestras definiciones para demostrar esta circularidad<sup>32</sup>:

1. Artista: persona que entiende lo que es el arte y el medio en el que trabaja que crea de manera intencional una obra de arte
2. Obra de arte: artefacto creado dentro de un sistema de arte por medio de un marco que se presenta a un público (sea que esto se haga o no), cosa que se crea para ser presentada en el mundo del arte resultados de una actividad que es intencional
3. Público: conjunto de personas relacionadas con algún sistema de arte que poseen el entendimiento del arte para poder comprender lo que se les presenta
4. El mundo del arte; todos los roles de los sistemas del arte que persiste en el tiempo y posee una historia que está inmersa en la cultura

---

<sup>32</sup> Esto es un parafraseo del resumen que proporciona el mismo Dickie de las páginas 114-117 del libro que hemos estado analizando

5. Sistema del mundo del arte: contexto en el que presenta un artefacto hecho por un artista para un público, en este converge las definiciones dadas con anterioridad, cada tipo de arte posee su sistema, la pintura, la escultura, la literatura, etc.

Hacer arte es una actividad que implica en su esencia una estructura intrincada y correlativa. Además de que la manera en la que aprendemos sobre arte revela también su naturaleza circular. Aprendemos cuando somos niños y no lo hacemos por medio de definiciones filosóficas, generalmente, aprendemos, De acuerdo con Dickie (1997):

Aprendemos sobre el arte de diferentes modos, pero lo hacemos inevitablemente a una tierna edad. Frecuentemente se les enseña a los niños cosas sobre arte al mostrárseles cómo hacer obras para exhibir (...) No quiero sugerir con mi ejemplo que el conocimiento de la representación sea necesario para la comprensión consecuente del arte, pero está casi siempre implícito en los conocimientos de la enseñanza sobre el arte, al menos en el arte occidental (p.118)

Entendemos así que el arte y su esencia se vincula con la relación que tienen los artistas que crean obras de arte para presentarlas a un público que se expone en algún sitio sea museos, teatros, la calle, iglesias etc. Se nos enseña de forma interrelacionar porque el arte requiere de estos elementos flexionales para ser lo que es, al comprender un concepto (obra de arte, artista) se debe comprender todos los que están relacionados con la naturaleza flexiva del arte.

Este tema del aprendizaje y los siguientes no los abordaremos de manera específica sino de manera general ya que excede los límites planteados para esta investigación, que es la obra de arte, sin embargo, se mencionaran para un mejor entendimiento del sistema filosófico de Dickie en relación con su teoría institucional y en concreto a lo que hace que una obra de arte sea.

### **3.7. La relevancia estética**

La institucionalidad no niega que el arte sirva a cuestiones morales, políticas o incluso estéticas, en lo que respecta a esta última en este apartado veremos su relevancia en nuestra teoría, entenderemos lo estético como aquellas cualidades de una obra de arte que pueden ser

apreciadas o criticadas, ahora bien, ¿qué propiedades de los artefactos artísticos pueden ser o no apreciadas o criticadas? ¿Cuál es entonces la naturaleza del objeto estético?

Robert Schultz, desde lo que escribe Dickie en su libro *el círculo del arte* (1997), distingue entre un sentido independiente de lo estético que es en la que la actitud estética se da en cualquier cosa incluso si no es arte y un sentido dependiente que solo se aplica a las obras de arte, que es en este sentido la actitud estética. El sentido estético que analizaremos será el segundo que mencionamos, el sentido dependiente.

Schultz critica a la antigua teoría institucional argumentando que la apreciación de una obra señala un sentido independiente de lo estético y según esto la apreciación es tan simple que no tiene requisitos de especialización. El problema de esta crítica viene de lo que se definió por apreciación pues antes se definió como la experimentación de las cualidades valiosas e importantes de un objeto. Reformularemos esta concepción diciendo que ya no se trata de cualidades, sino que más bien de las características de la obra que dependen de lo estético porque están insertas en un contexto artístico.

La relación que existe entre apreciación y lo estético en las obras de arte es la siguiente:

1. La apreciación no es una condición a la artísticidad, ni hace que las obras sean candidatas al arte pues diversas características de las obras son las que se les puede apreciar y no siempre son necesariamente iguales o las mismas
2. La apreciación depende del marco en las que las obras están insertas

Y la cuestión en *Art and Aesthetic* se basaba en que las características de las obras eran las relevantes para su apreciación y como consecuencias estas se volverían cualidades estéticas necesarias pues son las que hacen que la obra sea arte, sin embargo, con esta nueva versión nos podemos dar cuenta que no todas las propiedades de la obra son estéticamente relevantes porque ¿cómo saber cuáles son y cuáles no? La relevancia dependerá, ahora sí, de las convenciones establecidas del círculo del arte, pero como menciona hay que tomar en cuenta Dickie (1997):

Mientras uno se enfrente a tipos tradicionales de arte, puede confiar en las convenciones establecidas para orientarse. Cuando acontece una innovación, uno estará cierto punto solo para entender qué está pasando, aunque dado que la innovación ocurrirá dentro de una u otra forma tradicional, habrá un mínimo de orientación. (p.150)

Ya que la apreciación depende de las convenciones relevantes porque una obra posee muchas propiedades tanto estéticas como no estéticas, además de que las obras por ser creadas en una práctica social también son objetos culturales que depende de convenciones. Es la apreciación que separa las cualidades relevantes de las no relevantes de las obras de arte.

En conclusión:

1. La obra de arte son artefactos creados para ser apreciados por un público
2. La teoría institucional se basa en la práctica humana de crear y consumir arte y quiere mostrar estas condiciones que son necesarias para dicha practica
3. No hay un concepto de arte absoluto para esta teoría, sino que es circular que se apoya en definiciones flexionales

#### **IV. Divergencias y Similitudes de la Obra de Arte; Danto y Dickie**

A lo largo de los capítulos anteriores nos pudimos dar cuenta que la filosofía del arte tanto de Arthur C. Danto como de George Dickie tienen en común algunas consideraciones que incluso se influyen entre sí, pero, así como dentro de sus características hay parecidos evidentes tienen también sus diferencias y estas son tan notorias que incluso se cuestionan entre sí tal cual lo mencionamos en el capítulo dos y tres.

Esta tesis se propone hacer un estudio comparativo de dichas consideraciones enfocándose, por supuesto, desde su propia filosofía del arte, en lo que es la obra de arte y sus implicaciones tanto del significado como su influencia con el círculo del arte. Es evidente que sus posturas tienen relación, sin embargo, no hay muchos trabajos de investigación que muestren comparativamente sus contrastes y sus convergencias ya que no solo hay influencia en sus pensamientos por el hecho de ser de la misma época histórica ya que Dickie asegura que Danto influyó en su teoría institucional que posteriormente Danto criticará hasta los ajustes hechos en la última versión de dicha teoría, sino también porque ambos teorizan sobre la obra de arte como categoría que requiere ciertos preceptos para ser, es decir, que no cualquier cosa en el mundo es una obra de arte ni todo lo que crean los artistas es arte.

Este capítulo se dividirá en dos partes, la primera serán esquemas resumiendo el pensamiento de cada filósofo, pero más específicamente sobre la obra de arte; empezando con las teorías que utilizaron sea para adaptar a su concepción o como para criticar, después mencionaremos la ontología de la obra de arte y por último las características que fundamentan dicha conceptualización y por último la segunda parte que se encargará de las divergencias y similitudes entre sí.

Como pudimos ver en el segundo apartado de la tesis Danto se enfoca en justificar que la obra requiere ciertas características que la hacen ser, en especial, que esta posea significado encardado y se apoyará en ello desmontando las siguientes teorías.

#### 4.1. Esquemas de la obra de arte-Danto

Conforme lo dicho anteriormente sintetizaremos en la siguiente tabla las teorías que utiliza el filósofo americano contrastándolas con la suya para plantear que el artefacto artístico requiere de contenido semántico para poder ser arte.

**Tabla 2**

Teorías filosóficas que utiliza Danto	La teoría del significado encarnado
1. Teoría de la acción y del conocimiento (Wittgenstein)	No puede responder el problema de los indiscernibles (urinario, brillo box)
2. Teoría del sentimiento expresado	Las expresiones y el arte no son de la misma naturaleza, así como llorar no es una obra de arte
3. Teoría mimética	Picasso agrega a una de sus pinturas una etiqueta y así le agrega un pedazo de realidad a la imitación
3.1 Teoría mimética relacionada a la creación de semejanzas	<ul style="list-style-type: none"> <li>- No todas las obras se basan en similitudes</li> <li>- Hay una distancia epistemológica entre las semejanzas y las imitaciones (las segundas son la imagen de, vehículos del significado y pueden ser representativas referenciales donde no necesariamente se requiere del original)</li> </ul>
4. Teoría del conocimiento (Sartre y Shakespeare)	El juicio hacia el buen gusto (belleza) tampoco resuelve el problema ontológico ya que no me dice nada acerca de su significado
5. Teoría de Aristóteles saber que lo que vemos no es real	Los enunciados como las obras que no son reales o falsas siguen siendo tanto enunciados como obras

6. Teoría de la representación Nietzsche (aparición- apariencia)	Diferencia entre imitación y realidad
7. Teoría de la actitud ante los objetos de Kant	Realismo en las obras
8. Teoría Eurípides logra hacer arte de la vida cotidiana	La realidad desde la postura de Platón ¿el arte es imitación o realidad, entonces?
9. Teoría anti-eurípides los principios del arte no están en la vida diaria	El urinario de Duchamp, un artefacto común como una obra de arte
10. Teoría institucional	Las convenciones son arbitrarias, además, ¿Qué cualidad tiene a la vista la brillo box que la diferencie de una caja de brillo común?
11. Teoría del concepto de arte es abierto de Morris Weitz	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Si todo es arte no habría revoluciones de paradigma en el arte</li> <li>- ¿Qué pasa con las obras carentes de belleza?</li> <li>- No hay parecidos de familia en el mismo autor con diferentes obras y estilos</li> <li>- Las cualidades de la obra no son necesariamente relacionales</li> </ul>
12. Teoría de la intuición	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Nombrar algo y no saber que es</li> <li>- Dos objetos iguales a la vista</li> </ul>
13. Teoría de Cohen se requiere de lo estético para valorar las obras de arte	No hay diferencias entre experiencia y experiencia estética

## La obra de arte desde Danto

Es significado encarnado (que depende del contexto en el que se presente, su historia, la influencia del artista, la teoría del arte) es de la naturaleza flexiva por poder superar lo bello y transfigurar su significado en un objeto material esta artisticidad hace que sea arte, además de ser de naturaleza semántica por tener una idea que se expresa. Es expresión metafórica del estilo del artista en complicidad con quienes consumen arte (espectadores) por medio de los sueños despiertos. A grandes rasgos la obra es significado encarnado transfigurado del objeto común. Flexión/significado.

### Características que afirman esta ontología

1. Los objetos del mundo no poseen títulos por ello no los interpretamos si lo hiciéramos serian obras de arte
2. No todo lo que crean los artistas es arte
  - El concepto de arte es universal, pero no es un concepto abierto donde todas las cosas del mundo sean obras de arte sino un concepto cerrado que depende de ciertas características para que algo pueda ser artístico
  - El arte logra hacerse consciente de sí mismo
  - Hay que diferenciar las obras de los objetos, empezando con dos cuestiones:
  - El contenido depende de:
    - La época en la que se hizo la obra de arte
    - A lo que el autor quiere referirse
    - El autor:
      - Estilo
      - Nacionalidad
      - Conocimiento de arte
      - Influencias
      - Su relación con sus contemporáneos
  - La causa de la obra debe tener la intención de representar algo

- El sentido filosófico de la obra de arte es que se transfigura del objeto del mundo a la obra, se hace consciente de sí misma, Realidad/ Obra de arte
- El sentido semántico con su referencialidad donde se separa de la realidad al referirse a aquello con significado
- Se interpreta la obra:
  - Contexto
  - Intención del autor
  - Título de la obra que se relaciona con los espectadores
  - Tema o significado de la obra
  - Si se transfiguró de un objeto
- Proceso de identificación de la estructura de la obra:
  - Distinguir lo que significa la obra
  - Análisis de la interpretación
- Se requiere del conocimiento de la teoría del arte y de la historia del arte
- La obra utiliza el modo de representación del contenido del objeto para volverse a representar así misma
- La obra es expresión de las representaciones que ejemplifican o denotan
- Se requiere de la metáfora, que es la manera en la que se expresa el contenido que significa
- El estilo es el instrumento de representación del artista
  - Como impulso creador
  - Proceso de creación en los artistas
- La vigilia como sensación universal que posibilita las convenciones, la complicidad de la obra y el público

## **4.2. Esquemas de la obra de arte-Dickie**

Para el pensamiento de Dickie es esencial como vimos anteriormente mostrar que la obra requiere de artefactualidad y que este incrustada dentro del círculo del arte para ser un objeto artístico, las teorías que requiere Dickie para fundamentar su postura son las siguientes:

**Tabla 3**

<b>Teorías del arte</b>	<b>La nueva teoría institucional</b>
1. Teoría platónica	<ul style="list-style-type: none"> <li>- No resuelve el problema de los indiscernibles</li> <li>- No todas las imitaciones son obras de arte</li> <li>- La imitación como característica de arte no como ontología de la obra</li> </ul>
2. Teoría expresionista (Morris Weitz y Paul Ziff), el concepto de arte es un concepto abierto donde todo lo es y las obras no poseen ninguna condición necesaria	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Si hay condiciones necesarias para el arte y estas son las actividades humanas que se desarrollan dentro del arte</li> <li>- Las obras de arte pueden no necesariamente objetos físicos</li> <li>- Es posible el uso metafórico de la palabra obra de arte a los no-artefactos</li> </ul>
2.1 Weitz, a la categoría de arte se le pueden agregar nuevos objetos creados, su definición no es esencial pues se rige por los cambios	<ul style="list-style-type: none"> <li>- No habría desacuerdo ni discusiones en el círculo de arte</li> <li>- Todo es arte y en este sentido ya nada lo es</li> </ul>

	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Se requiere de otra consideración además del hecho de que aparezcan nuevos objetos</li> </ul>
2.2 Paul Ziff, nombrar algo arte no quiere decir que lo sea, hay una semejanza suficiente que comparten todas las obras de arte, se incluye el uso metafórico, hay desacuerdo y discusión en el mundo del arte	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Se requiere impedir la regresión infinita que se relaciona y depende del arte semejanza y el de no-semejanza</li> <li>- Se conceptualiza desde la no-semejanza, aunque solo se enfoque en la semejanza</li> </ul>
3. La antigua teoría institucional una obra de arte en su sentido clasificatorio que es un artefacto candidato para la apreciación por alguna persona del círculo del arte	Conserva su sentido clasificatorio, la artefactualidad es artística porque se da dentro de un marco institucional y no por su estatus conferido para la apreciación
4. La teoría del significado encarnado	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Hay obras de arte que son de nada</li> <li>- No especifica las condiciones histórico-artísticas</li> </ul>
5. Teoría de Beardsley, tipo-institución y ejemplares-institución	La teoría institucional es de tipo-institución (práctica social establecida)
5.1 Teoría del artista romántico, el artista tiene la libertad de crear sin un marco institucional, sin haber experimentado una obra de arte o del concepto de arte	Es imposible crear un artefacto artístico sino se sabe ni se tiene nociones básicas de lo que es el arte
6. Teoría de Wicand instituciones-acción e instituciones-personas	Hacer arte es de tipo instituciones -acción mientras que los museos o galerías son instituciones-personas

<p>7. Teoría de Binkley se crea una obra de arte cuando un artista tiene la intención de decir que algo lo es</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- No todo lo que dicen los artistas que es arte lo es</li> <li>- El arte requiere de un medio y el lenguaje no es uno</li> <li>- Hay una distancia enorme en hacer arte y decir que se hace arte</li> <li>- No porque algo señalado como arte por medio del lenguaje lo es, el señalar no confiere ningún estatus</li> </ul>
---	---

## **La obra de arte-Dickie**

En su sentido clasificatorio, es un artefacto artístico creado por uno o varios artistas con la intención de ser presentado a un público que requiere de la practica social histórica del arte y las convenciones, es decir, es un artefacto creado en un contexto institucional.

## **Características que afirman la ontología**

- La teoría institucional sitúa a la obra de arte en una red compleja y múltiple de relaciones institucionales donde convergen el artista, el público y el marco
- El contexto institucional es donde se presenta la obra
- El circulo del arte es una práctica cultural extensa e informal que no dota de estatus
- La artefactualidad no es una categoría conferida, es algo hecho por el hombre que tiene como objetivo su uso ulterior, no necesariamente un objeto físico, es el producto de una actividad humana, la de crear
- El único estatus que se conserva es el de ser Arte y esto se adquiere porque la obra se crea en un marco institucional
- Están en la categoría de arte semejanza
- Las obras de arte son artefactos artísticos descriptivos

- La elaboración es lo que hace que sea arte, que sea artístico
- La acción de crear más la intención de convertir algo (primario) en un objeto compuesto, esto es el uso artístico
- La teoría institucional es de tipo institución mientras que hacer arte es de tipo instituciones-acción
- La actividad de crear obras de arte es de dos tipos de pensamiento, conscientes e inconscientes que responder al contexto
- La naturaleza de la institucionalidad es social e histórica
- El marco mínimo es el artista-publico
- El artista consciente de lo que crea, conoce, y sabe de la teoría de arte, ejecutado por una o varias personas
- El público, saber que lo que se les presenta es arte, poseer capacidades o sensibilidades para percibir y comprender
- Hay otros roles en el arte, quienes contribuyen a la presentación, quienes ayudan al público a acercarse a las obras y los interesados de las obras a mayor distancia
- Se requiere de convenciones, la artefactualidad y el marco

### **4.3. Divergencias y Similitudes**

Trataremos en este apartado de ir de lo general a lo específico, comenzaremos con la idea que ambos sostienen respecto a que el concepto de arte el cual requiere de ciertos preceptos, es decir, requiere de una definición cerrada o lo que es lo mismo no todos los objetos del mundo son obras de arte, sino que necesita de ciertas características para serlo, ambos pensadores critican a Morris Weitz con su teoría expresionista, la cual propone que el arte es un concepto abierto. Las características centrales que cada uno expone, por un lado, en el caso de Danto, es que la obra de arte es aquella cosa que transfigura un significado y desde la perspectiva de Dickie es que una obra de arte, en su sentido clasificatorio, es un artefacto artístico que se da en un marco institucional. Ambos filósofos defienden el arte desde una postura esencialista, se requiere de ciertas condiciones para que una obra de arte sea lo que es, ambos concuerdan en que no todo lo que hacen o dicen los artistas son artefactos artísticos,

sino que el arte responde a una esencia universal que posibilita tanto la reflexión (en el caso de Danto) como en la acción de crear desde una práctica social como entiende Dickie.

Como vimos en los esquemas anteriores ambos filósofos desmotan y critican varias teorías de filosofía de arte para afirmar y afianzar las suyas; toman como punto de partida y de referencia la opinión que Platón tenía respecto al arte, que es una representación de las apariencias y de ahí se siguen para desarrollar las demás teorías que utilizan, cabe aclarar que ambos filósofos se enfocan en el problema de los indiscernibles que inicialmente mencionó Arthur, en tanto que, como saber diferenciar un objeto material de una obra de arte que surge con el arte contemporáneo, sus posturas buscan solucionar y demostrar con esto que el concepto de arte depende de ciertas categorías.

Tomando en cuenta estas dos consideraciones generales, pasaremos ahora específicamente a las características que requiere la obra de arte desde sus posturas. Sabemos que ambos apuestan por un concepto de arte esencialista y que responden al teorizar respecto a diferenciar las cosas del mundo de los artefactos artísticos, sabemos también los rasgos generales de sus pensamientos, uno que es el significado encarnado y el otro que depende de la institucionalidad.

Veremos lo que en un primer momento diferencia a las obras de arte de los objetos del mundo en ambas posturas, la de Danto considera que el arte tiene la facultad de flexionarse como la filosofía y lograr su autoconciencia, es decir, la obra de arte es capaz de transfigurar un objeto común y cambiar su ontología con su significado que es su sentido referencial, se diferencia por esta razón un urinario común al de Duchamp ya que el segundo se flexiona en el primero y significa algo para el arte, para los espectadores que lo observaron, la obra logra con su semántica y su autoconciencia cambiar la sustancia de las cosas del mundo. Es la manera en la que se representa al objeto y su significado lo que las hace obras de arte. En cambio, para Dickie el objeto es el medio para que la obra de arte se pueda dar, es de esta manera que el arte contemporáneo logra un nuevo medio, así como para la pintura el lienzo es el medio y será el uso artístico de la práctica social (artefactualidad) dentro del marco de arte lo que lo convierte en obra.

Diremos pues que por un lado se requiere la flexión y el significado para distinguir la obra de la realidad y para la teoría institucional se requiere de un medio (algún objeto primario como una caja de brillo o un lienzo) y el uso artefactual lo que lo convierte en obra

de arte que en este caso si se volvería un estatus conferido, pero no por convención sino simplemente por la naturaleza flexiva del arte. Para ambos filósofos el arte es un concepto flexivo que logara cambiar la sustancia de los objetos reales y además estos procesos deben hacerse de manera intencional por el artista, deben tener la intención de crear una obra de arte o tener una causa desde la postura de Danto que es prácticamente lo mismo.

Una de las grandes objeciones de Dickie hacia la teoría del significado era que había obras de arte de nada, pero desde la opinión de Danto, incluso no ser de nada está significando algo (que es la nada) y en este sentido, Arthur menciona que el contenido semántico de la obra se relaciona directamente con la época en la que está se escribió, su contexto, (al igual que Dickie considera el marco institucional, pero que toma como fundamento esencial en su teoría que abordaremos más adelante), a lo que el autor quiere referirse en su obra y lo que determina al artista como su nacionalidad, conocimiento de arte, su influencia y su relación con sus contemporáneos; se requiere del conocimiento de la teoría artística y la historia del arte. Mientras que para Dickie se requiere que la obra sea un artefacto artístico creado por un artista que haya experimentado el círculo del arte en donde pueda conocer y reconocer lo que es el arte de manera general, su teoría y técnicas y su historia ya que es imposible que un artista pueda crear si primero no tiene la noción de lo que es el arte y lo que implica crear que son los pensamientos culturales sobre arte mismo como lo llama Dickie.

Siguiendo la idea de Dickie respecto a la relación que existe entre el artista y el público, abordaremos a lo que a este segundo se refiere, si ya dijimos que el artista crea con la intención de que su obra sea mostrada a los espectadores estos deben ser conscientes de lo que se les presenta desde el primer momento como arte, poseer capacidades y sensibilidades para que puedan percibir y comprender el artefacto artísticos, es decir, el público al que se le presentan las obras no es simplemente un conjunto de personas, ellos al igual que el artista, requieren conocimiento y comprensión del arte tales como la teoría de arte o la historia del arte.

Por su parte Arthur considera necesario que los espectadores sepan diferenciar la obra de su homólogo material para que puedan valorar correctamente la primera, especificaremos en el siguiente punto la relevancia estética que abordan ambos autores, ya que Danto considera que esta depende de la interpretación que el público hace de acuerdo a lo que en un primer momento percibe, en donde trataremos de entender todo la obra, y no solo alguna

de sus características, se interpreta el contexto en la que fue hecha, el título de la obra, el tema y la transfiguración en su caso que tuviera su flexión con alguna cosa del mundo real y una vez interpretado la estructura de la obra hay un proceso de identificación para distinguir lo que la obra significa por medio del análisis de los factores que interpretamos (título, contexto, etc.), los límites de la interpretación y de la identificación son los límites del conocimiento y la imaginación.

Ya vimos que hay una relación interpretativa en ambas perspectivas por parte del público, por un lado, nos enfocamos en la relación del artista y el público como una práctica social del arte y por el otro la importancia de entender el significado de la obra de arte. De esta cuestión interpretativa tenemos la relevancia estética de los artefactos artísticos. Danto considera que hay una relación circular entre la obra y la experiencia estética y que por ello es necesario antes de ella saber diferenciar el artefacto artístico de un objeto. Las obras poseen otras propiedades además de las referentes al significado, pero de estas se encarga la estética. Se requiere del sentido estético porque se necesita de ella para adoptar la actitud correcta hacia el arte que dependerá de la interpretación. La institucionalidad no niega que el arte sirva también a cuestiones estéticas que son los aspectos criticados o apreciados de la obra de arte sea el color, la técnica, la belleza, la armonía etc. Sin embargo, la apreciación no es una condición necesaria a la artisticidad, no hace que las obras sean candidatas al arte sino más bien que depende del marco en la que las obras están insertas la cual dependerá de las convenciones establecidas del círculo del arte que veremos a continuación.

Así como para George tanto como para Arthur son necesarias las convenciones para la interpretación del arte. Así como hay distancia entre Realidad y Arte lo hay también entre los Sueños/Percepción, los sueños despiertos, como los llama Arthur, posibilitan la verosimilitud de las obras, al saber que lo que estamos viendo no es la realidad, es decir, los sueños posibilitan que algo sea sin que esto necesariamente este ocurrió en la realidad. La vigilia es una sensación universal que compartimos con los demás, así como cuando vamos al teatro y gritamos o reímos. El arte es complicidad entre el artista y el público.

Hay convenciones en la presentación de lo que el artista crea y los espectadores y convenciones de la creación como lo piensa Dickie, las que mencioné primero están en constantes cambios, se pueden dar de maneras distintas, no hay una convención universal para todas las artes cada una tiene las suyas, hay un rasgo primario que comparten todas las

convenciones que es la comprensión que poseen los implicados en la práctica social de arte establecida. Ahora bien, pasando a las de creación en donde hay convenciones establecidas por el lugar en el que se está o la época como usar ciertos pigmentos o tela o una forma de pintar hay otras como la artefactualidad y la institucionalidad que no requieren convención ya que se valen por ellas mismas ya que son cualidades necesarias para el arte.

Además, y por último de la teoría institucional el círculo del arte es un complejo conjunto de roles interrelacionados que dependen de convenciones, de la artefactualidad y el contexto en el que están inmersas. Hay roles como quienes contribuyen a la presentación o que ayudan al artista, quienes ayudan al público a acercarse a las obras y los interesados en las obras a mayor distancia. Cada arte posee su propio sistema institucional dentro del marco que origina la creación de artefactos para un público.

## Divergencias

**Tabla 4**

Consideraciones:	Danto	Dickie
La respuesta al problema de los indiscernibles	-La transfiguración de la obra de arte a los objetos -Flexión/semántica	El objeto es el medio para la artefactualidad de la obra de arte
Lo que se toma en cuenta al crear una obra de arte	El contenido: -Época/contexto -A lo que se quiere referirse el autor -El autor (nacionalidad, conocimiento sobre teoría de arte, influencias, etc.)	Experimentar el círculo del arte como práctica social (del marco o contexto institucional) para poder tener pensamientos culturales de arte mismo (la actividad de crear, teoría del arte, etc.)

Metáfora	-La obra de arte es metáfora de la expresión del significado -Metáfora/Expresión	-Se posibilita el sentido metafórico del arte y la obra -Arte-semejanza y arte-no semejanza
Artista	-Estilo como impulso creador -La manera en la que se crea	-Artista/Público -Pensamientos sobre arte mismo: conscientes o inconscientes
Público	-Interpretación (contexto, título de la obra, tema, transfiguración, et.) -Identificación (distinguir el significado de la obra)	-Requieren conocimiento y comprensión del arte -Poseer capacidades y sensibilidades para que puedan percibir y comprender el artefacto artístico
Relevancia estética	Se requiere de lo estético para adoptar la actitud correcta hacia el objeto	-Lo estético es la apreciación o crítica de las obras -Esta no es una condición necesaria a la artisticidad -Depende de las convenciones y del marco institucional
Convenciones	Sueños despiertos, distancia entre Realidad/Arte	-Convenciones en la presentación -Convenciones en la creación

## Similitudes

**Tabla 5**

Consideraciones:	El significado encarnado/ institucionalidad
Concepto de arte esencialista	Para ambas perspectivas el arte requiere ciertas condiciones y características para ser, no todas las cosas del mundo son obras de arte. Una responde desde el significado y la otra desde la institucionalidad
El problema de los indiscernibles	Ambas teorizan alrededor de la pregunta ¿cómo diferenciar entre un artefacto artístico y su homólogo material?, esta cuestión surge por primera vez de Danto y Dickie la retoma en su pensamiento
Intencionalidad	Los artistas deben tener la intención de crear obras de arte y desde el pensamiento de Dickie la intención que su arte sea presentado a un público
Conocimiento del arte: teoría de arte e historia de arte (artista)	Los artistas al crear requieren de la comprensión del arte, su significado, sus implicaciones, teoría de arte y su historia
Interpretación (Público)	Así como los artistas el público va a interpretar sus obras de acuerdo con la comprensión de arte que deben tener. Para Danto es importante que el espectador sepa antes de la interpretación la diferencia entre homologo y obra mientras que para Dickie es necesario que el público sepa que lo que se les presenta en arte

Relevancia estética	Ambos asumen la importancia estética para la interpretación y en la relación obra de arte-artista- espectadores
---------------------	---

## Divergencias y similitudes

**Tabla 6**

Divergencias	Similitudes
<ul style="list-style-type: none"> <li>- La respuesta al problema de los indiscernibles</li> <li>- Lo que se toma en cuenta al crear una obra de arte</li> <li>- Metáfora</li> <li>- Artista</li> <li>- Publico</li> <li>- Relevancia estética</li> <li>- Convenciones</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Concepto de arte esencialista</li> <li>- El problema ontológico de la obra de arte</li> <li>- Intencionalidad</li> <li>- Conocimiento del arte: teoría de arte e historia de arte (artista)</li> <li>- Interpretación</li> <li>- Relevancia estética</li> </ul>

Con esta comparación podemos ver que ambas teorías poseen varios rasgos en común enfocadas sobre todo a la necesidad de definir la obra de arte desde ciertos criterios para solucionar pues el problema de la diferencia entre un objeto y un artefacto artístico encaminado a la intencionalidad, el conocimiento del arte para la interpretación que le dé el público, encaminada hacia la relevancia estética. Diferenciándose en que para Danto el significado proporciona la solución del problema ontológico y para Dickie se requiere la artefactualidad y la institucionalidad.

## Conclusiones

Sabemos del primer capítulo que ha ocurrido un cambio de paradigma alrededor de la historia de la filosofía del arte, hicimos un recorrido en el pensamiento de filósofos importantes que teorizaron en torno a la belleza ya que se consideraba que esta era esencial para el arte. Pero conforme varios fenómenos como el invento de la fotografía, la etiqueta de una marca de licor en una pintura de Picasso, la postura de Tolstoi que el arte debe ser expresión y el Urinario de Duchamp podemos ver que nos enfrentamos a una nueva ontología de los artefactos artísticos. Vimos que hay una ruptura en cómo se teoriza en torno al arte, si antes nos preguntábamos por lo que era la belleza ahora nos preguntamos cómo podemos diferenciar un objeto de la realidad de una obra de arte. El propósito del capítulo uno fue mostrar dicho cambio para que pudiéramos abordar en los capítulos siguientes con más claridad y sabiendo por qué no estábamos abordando el problema de la belleza, sino más bien lo indiscernible de las obra de arte y esto nos lleva a entender las nuevas problemáticas que este nuevo arte enfrenta y como Danto y Dickie lo resolverán, sin caer como ellos mismos anuncian en que el concepto de arte es abierto, es decir, que todo puede serlo sino que se requieren ciertas consideraciones (que ya no son relacionaos al placer estético como la belleza o lo sublime) que posibilitan que un objeto sea una obra de arte.

Abordamos en el segundo capítulo las condiciones necesarias del arte más allá de la belleza desde la teoría del significado de Arthur Danto. La cual sostiene que el problema de los indeclinables se resuelve por medio del significado de la obra. Diferenciamos una caja de brillo común de la Brillo Box de Andy Warhol porque esta segunda poseen un tema en su estructura ontológica, ya que a los objetos no los interpretamos solo los percibimos porque en ellos no hay significados, son lo que son. Además de que las obras son el resultado histórico de la época en la que se dan puesto que en el Renacimiento nunca se habría considerado arte la obra de Warhol, porque los valores del arte renacentista no corresponden a cajas de brillo creadas a mano con la intención de hacerlas arte, ni mucho menos existirían las maquilladas que son los objetos comunes. Además de que el arte tiene la capacidad reflexiva de su semántica, dicho de otro modo, puede encarnarse de un objeto común para expresar de manera metafórica de acuerdo con su autor un significado, el cual tendrá conocimiento del arte y será resultado de su historia.

George Dickie con su teoría institucional, como vimos, logra diferenciar el objeto de la obra de arte diciendo que el primero es el medio para el artefacto artístico y que se va a conceptualizar en torno al arte no-semejanza ya que si lo hacemos desde la semejanza podríamos caer en regresión infinita y eso es lo que no queremos pues no todos los objetos del mundo son obras de arte, además de que posibilita el sentido metafórico del arte que la concepción de Weitz niega. Se requieren de tres consideraciones para que algo pueda ser arte, la primera es que nos enfocaremos en un sentido clasificatorio y no evaluativo (de cuales obras son más bellas que otras o cual tiene implícito un motivo político al hacerse etc), la segunda que son artefactos hechos artísticamente por alguna persona (o varias) con la intención de presentarlos a un público y con la intención de crear, esta consideración es necesaria para el arte, además de que se presenta en un marco institucional que sitúa a la obra en una red compleja y múltiple de relaciones institucionales, además del marco mínimo (que es el del artista-publico), quienes contribuyen a la presentación de las obras, los que ayudan a los espectadores a acercarse a la obra y los interesados propiamente en los artefactos artísticos.

Si de por sí los pensamientos de ambos filósofos están unidos por su influencia temporal y espacial (del arte americano) su relación es muy estrecha ya que Dickie se inspiró inicialmente en la conferencia titulada *The Artworld de Danto* para la suya, en sus libros se mencionan y se critican afirmando cada uno que su postura es más adecuada. Nos interesó mostrar en esta tesis las divergencias y similitudes de sus pensamientos sobre arte ya que consideramos necesario teorizar en torno a las grandes preguntas que la era contemporánea le hace al arte, en especial y, sobre todo, la cuestión de que todos los objetos del mundo son arte, ya que concordamos con ambos en que el arte es un concepto esencialista que requiere de sus propias características y preceptos y que ahora más que nunca vale la pena preguntarnos por la ontología de las obras de arte por toda esta cuestión experimental que surge en lo que mencionamos del cambio de paradigma a la era contemporánea.

Concluimos con la importancia y seriedad de reflexionar en torno a la obra de arte, así como también del arte ya que además de un ejercicio creativo y estético, se requiere también de la objetividad del conocimiento del arte y su historia, de la flexión del arte y la aplicación de preceptos que ayuden a la creación y a la interpretación. Puesto que no solo se trata de hacer arte, como vimos con estos filósofos, sino que se requiere de una intención

creadora que se posibilita por medio de los pensamientos sobre el arte mismo para la reflexión.

## Anexos

**Figura 1**  
**Vidrio y botella de suze, 1912**



Artista: Pablo Picasso

WahooArt. (S/F). *Vidrio y botella de suze*. <https://es.wahooart.com/@/8XYPL9-Pablo-Picasso-Vidrio-y-botella-de-suze>

**Figura 2**  
**Fontaine, 1917**



Artista: Marcel Duchamp

HA!. (15-07-2015). *La fuente*. <https://historia-arte.com/obras/la-fuente-de-duchamp>

**Figura 3**  
**Brillo Box, 1964**



Artista: Andy Warhol

MoMA. (2022). Brillo Box. <https://www.moma.org/collection/works/81384>

## Referencias

- Adorno, Th. (2004). *Teoría Estética*. AKAL
- Báez, H. (2011). *El Barroco. Fundamentos Estéticos. Su manifestación en el arte europeo*. Clío, 1-16.
- Bayer, R. (1980). *Historia de la Estética*. Fondo de cultura económica.
- Biemel, Walter. (1962). *La estética de Hegel*. Universidad de Colonia.
- Briceño, J. y Rivas, Y. (2012). La hermenéutica: sus orígenes, evolución y lo que representa en este convulsionado periodo. *Revista ACADEMIA*, XI (23), 225-233.  
<http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/academia/article/view/6130/5937>
- Carroll, Noël. (2002). *Filosofía del arte*. UNAM.
- Cazau, Pablo. (2006). *Introducción a la investigación en las ciencias sociales*. Recuperado: <http://alcazaba.unex.es>.
- Danto, C. Arthur. (2002). *La Transfiguración del Lugar Común* (2002). Paidós.
- Danto, C. Arthur. (2013) *Qué es el arte*. Paidós.
- Dickie, George. (2005). *El círculo del arte, una teoría del arte*. Paidós Ibérica.
- Del Valle, J. (2008). El principio de la estética y su relación con el ser humano. *redalyc*, 47-68.
- Eco, U. (1999). *Arte y belleza en la estética medieval*. Editorial Lumen.
- Gombrich, E. (1950). *La Historia del Arte*. Editorial Diana.
- Harrillo, A. (2018). Una crítica a Danto y Dickie desde la Sociología del arte. *Dialnet*.
- Hegel, G. (1985). *La forma del Arte Romántico*. Siglo veinte.
- Hegel, G. (2002). *Lecciones de Estética*. Ediciones Coyoacán.
- Hume, D. (1989). *La norma del gusto y otros ensayos sobre estética*. Proemio.
- Hume, D. (2014). *Investigación sobre los principios de la moral*. Alianza Editorial.
- Kant, I. (1978). *Crítica del juicio*. Porrúa.
- Kuhn, T. (1971). *La estructura de las revoluciones científicas*. Fondo de Cultura Económica.
- Muñoz, B. (1997). Ilustración y educación estética: el debate entre la modernidad y postmodernidad. *KOBIE*, 199-215.
- Platón, (2010). *Diálogos*. Gredos.
- Roberts, J. (s.f.) ¿Qué es el arte? La polémica entre Dickie y Danto. *Grupo AI*

Thuillier, J. (2006). *TEORIA GENERAL DE LA HISTORIA DEL ARTE*. Fondo de Cultura Económica.

Tolstoi, L. (1999). *¿Qué es el Arte?* EDIVISION