

¿Qué une o separa una escultura de Bernini y un urinario de Duchamp?



Si contemplamos la *Venus de milo*, la *Piedad* de Miguel Ángel o *El pensador* de Rodin, sin necesidad de ser muy expertos zanjaremos automáticamente que se trata de obras de arte. De igual forma, no dudaremos ni un minuto al ver *La noche estrellada* de Van Gogh, el *Guernica* de Picasso o *El espejo de Cronos* de Roberto Matta, que también estamos frente a arte, aunque estas no nos parezcan imágenes tan tradicionales como las anteriores. Pero luego si nos presentan un vaso de agua real, que no es distinto al vaso de agua que tenemos en la cocina, con la salvedad de que se titula "Un árbol de roble"; o una habitación vacía en que no pasa nada más que el encendido y apagado de una ampolleta; o una lata de conservas, igual a miles de latas de conservas de cualquier supermercado, con la vomitiva extrañeza de que en su interior contiene excremento humano,

señalado literalmente en su etiqueta "Caca de artista", es muy probable que, para no ofender nuestra propia inteligencia, nos preguntemos legítimamente si esas expresiones son o no son arte.

Si, por un lado, se nos dice que una escultura cincelada en mármol con la maestría de Gian Lorenzo Bernini, como *El Rapto de Proserpina*, es arte; pero por otro, que una letrina salida de una tienda de suministros de fontanería, como resultó ser el urinario de Duchamp "La fuente", también es arte; cabe la posibilidad de que nos embargue una profunda desconfianza respecto del uso de la palabra "arte" y nos sintamos como *Alicia a través del espejo* quien, ante el relativismo extremo de Humpty Dumpty y su pintoresco uso del lenguaje, divagó: "La cuestión es [saber] si se puede hacer que las palabras signifiquen tantas cosas diferentes".

¿Qué es el arte?

Si en algo la academia ha consensuado acerca de las definiciones del arte, es que **no hay consenso**, en palabras, de una sola definición. Ello se deba, quizás, a que la búsqueda de una definición teórica del arte es un fenómeno muy reciente en la estética. En *Modern Systems of the Arts*, publicado en 1951, Paul Oskar Kristeller rastrea el desarrollo del concepto de arte a lo largo de la historia, y nos muestra que no es sino hasta el siglo XVIII, más específicamente desde 1750, que comenzamos a codificar ciertas actividades de la creación en la categoría que denominamos *bellas artes*; en principio, pintura, escultura, arquitectura, poesía y música; más adelante grabado, literatura en prosa y así sucesivamente. Hasta antes de la Modernidad el "arte", bajo distintas denominaciones en el tiempo, parece no haber dependido de teorías que lo defendieran; los artistas

simplemente lo hacían y el público simplemente lo reconocía.

Así pues, no debemos pensar que porque hoy en día carezcamos de una **definición universal de arte**, entonces no podemos enjuiciar si algo es arte o no, o si algo es buen o mal arte. Toda generación ha convivido con obras de arte y ha tenido un juicio frente a ellas, sin la necesidad de arrogarse una definición de la disciplina. Esto, debido a que **el ejercicio de discernimiento frente a cualquier cosa específica es algo que no requiere del conocimiento previo de una definición en palabras** sino, más bien, de un simple examen (test); asunto que todos podemos hacer conforme nuestra propia experiencia: "No puedo definir lo que es, pero ciertamente sé lo que no es".

Un claro ejemplo de ese tipo de tests sería un hombre alejado de la civilización, que un día ve llegar a la

playa, arrastrada por las olas, una lámpara, utensilio que no conoce. No necesitará una definición previa de la *naturaleza de la humanidad* como para determinar que esa lámpara no es concurrente con aquello que le es propio a un ser humano. No pensará que ese utensilio es un ser humano (y muy probablemente ninguna cosa viva) ya que su propia experiencia de lo humano le habrá ahorrado el trabajo de definir. La cosa no luce como humano, no se siente como humano, no huele como humano, no se escucha como humano. Sin querer, el susodicho llevará a cabo en su mente el método de Aristóteles; a saber, el más efectivo a la hora de discernir fenómenos materiales a partir de sus accidentes.

¿Entonces para qué una definición si podemos arreglarnos sin ella?

Para el caso de la estética y filosofía del arte, no es tan simple; las definiciones van aclarando caminos. No es el objetivo de este escrito zanjar si una escultura de Bernini es arte y un urinario de Duchamp, no; ni viceversa. Eso lo podrá hacer el lector una vez concluido el artículo. Tampoco es la intención primordial de la filosofía del arte definir el *arte* en el sentido de descartar o incorporar una obra específica dentro o fuera de la categoría de lo "artístico". Más bien, la finalidad de la academia es llegar a cierta explicación desde el lenguaje que defina el término arte de una manera *esencial*.

Una definición esencial no es un mero enunciado descriptivo o nominal

como el que podamos encontrar en un diccionario, sino la explicación de aquello constitutivo de algo una vez que ese *algo* ha sido despojado de cualquier rasgo particular o circunstancial: **qué le es propio a esa cosa y a nada más**. Por ejemplo, una definición esencial de agua sería: "aquello que tiene la estructura química H₂O". Por un lado, saber eso es totalmente irrelevante respecto del modo en que nos relacionamos con el agua, pues seguiremos tomándola cuando tengamos sed, lavándonos con ella, dándonos chapuzones en la piscina pero, por otro, esa definición sí nos podría aclarar aspectos acerca del comportamiento del agua en determinados casos, e incluso podría guiarnos al momento de encontrar una nueva utilidad para el agua.

El ejemplo expuesto es frío, pues proviene de las ciencias; no obstante, en filosofía el método para descubrir lo esencial es parecido: se intenta llegar al meollo de una cuestión, como quien va despojando una cebolla de sus capas. La complejidad extraordinaria radica, tal vez, en que a diferencia de las ciencias, la especulación filosófica no cuenta con tecnología ni cálculos numéricos para llegar a exactitudes como un H₂O y, más encima, como se trata del mundo inmaterial de las ideas, el despoje de "capas" se vuelve una empresa casi insoslayable, aunque no por ello imposible. Varios pensadores se han entregado a esa tarea a la hora de encontrar la esencia del arte, y aquí repasaremos las definiciones que más han influido en el último siglo, además de los contra argumentos de sus detractores.

TEORÍA DEL ARTE COMO EXPRESIÓN

Al crear para nosotros una experiencia o actividad imaginaria, expresamos nuestras emociones; y esto es lo que llamamos arte.

Defendida, con leves variaciones por intelectuales como: Benedetto Croce, León Tolstoi y Robin Collingwood, entre otros, esta visión está muy influenciada por Kant, en que la experiencia estética implica una actitud o forma especial de contemplación debido a su propia forma especial de placer, un "juego libre" del espíritu donde poco espacio cabe para la comprensión analítica o el "interés" racional por una obra. El arte expresa emociones, en lugar de describirlas o "traicionarlas"; pero no cualquier emoción genérica sino **emociones individualizadas**.

Los seres humanos solemos sentirnos agobiados por emociones cuya naturaleza nos resulta poco clara (cuando sentimos algo sin saber bien lo que es). Al clarificar lo que estamos sintiendo nos liberamos de tal agobio o sentido de supresión. Esto mismo sería lo que los artistas hacen al crear una obra. Al expresar una emoción estarían tratando de *clarificar* un sentimiento que en sus inicios no habría estado del todo definido. No se trata de que el artista busque un medio en el cual encajar una expresión ya codificada y preexistente, sino que, al tratar de clarificarla, durante el proceso de decodificación de tal emoción, genera una nueva forma de emoción, que es distinta de aquella que existe en "la vida real". Así pues, el arte es una **transformación** de las emociones.

De lo anterior se desprende que la expresión en el arte no puede ser especificada de manera independiente al medio con el que se representa. O sea, uno no puede referirse a la emoción expresada sin referirse al medio, a la forma particular que tomó gracias a la técnica "adherida". Por ejemplo, no es lo mismo la tristeza de una mujer llorando, que la tristeza que percibimos de una mujer llorando dentro de una pintura, donde el gesto pictórico está acoplado también a la emoción del artista, convirtiendo la contemplación de esa obra en un sentimiento único e irrepetible. Lo mismo con una mirada, una sonrisa, un paisaje, etc., o incluso con imágenes no figurativas; cual sea la emoción que estas nos produzcan fuera del arte (en lo cotidiano), jamás pueden (ni deben) ser igual a las creadas desde el arte.

El verdadero artista crea (imagina) una expresión, en lugar de planificarla o producirla. Así pues, en vez de reflejar estados del mundo externo, el arte refleja el **estado interno** del artista.

Objeciones

1 - No logra justificar que el juego libre de la mente y el espíritu sea el único motivo de placer sobre una obra, o si el placer "desinteresado" es siquiera posible. A saber, un espectador podría entregar muchas otras razones por sentir placer con una obra, sin jamás advertir la transformación de las emociones que estaría ocurriendo dentro de esta.

2- ¿En qué sentido estaría el artista descubriendo la naturaleza de una emoción original indefinida si tal emoción es transformada en algo distinto mientras es expresada? Si el sentimiento primero es indefinido (sin nombre) y se transforma en una emoción individualizada (sin nombre) ¿Cómo sabemos que lo segundo resultó distinto a lo primero?

TEORÍA DE LA FORMA SIGNIFICATIVA

El arte puede ser expresivo, incluso si está en gran medida o completamente divorciado de una realidad reconocible. No obstante, la prueba del gran arte es el tiempo, pues su marca es el atractivo universal y eterno.

Idea propuesta por Clive Bell en *Art*, publicado en 1914 y en *Desde Cézanne*, de 1922. La pregunta que se planteó fue: "¿Qué cualidad comparten todos los objetos que provocan nuestras emociones estéticas?" La respuesta: una "**forma significativa**". El crítico británico sostuvo que: "el gran arte permanece estable y no contaminado porque los sentimientos que despierta son independientes del tiempo y el lugar. Las formas del arte son inagotables; pero todas conducen por el mismo camino de emoción estética hacia el mismo mundo de éxtasis estético". Según estas ideas, el arte tiene la capacidad de lograr *lo universal* (una especie de sentimiento "fantasma" indefinible) en *lo particular* (las formas). Serían, entonces, las **cualidades formales**; es decir, las relaciones y combinaciones de líneas y colores, los elementos más importantes en las obras de arte.

Bell también se apresura a distinguir el efecto estético de la belleza, con lo cual reafirma que las formas (o el "medio") son lo **esencial** del arte. Nos dice: "Los nenúfares, por ejemplo, por graciosos que sean, no provocan el mismo sentimiento que un Monet". La razón, piensa Bell, es que la belleza es sólo una palabra para el deseo. "Una hermosa niña inspira atracción, una hermosa flor codicia, mientras que el arte nos conecta con lo *real*".



Ulises burlando a Polifemo, óleo sobre lienzo, 1,33 x 2,03 mts
J.M. William Turner, 1829. Galería Nacional, Londres.

"Es necesario distinguir la verdad superior de una inferior; es decir, la idea más **amplia** y **liberal** de la naturaleza, de aquella comparativamente **estrecha** y **confinada**. Lo que se dirige a la imaginación, de lo que se dirige únicamente al ojo", nos dice el pintor británico, considerado uno de los impulsores tempranos del impresionismo, en una clara desconfianza hacia el arte demasiado preocupado de imitar la naturaleza al pie de la letra. No obstante, su obra jamás renuncia a la estética y al talento plástico como medios para llegar a un éxtasis que trasciende las formas.

Objeciones

Nigel Walburton alega que este es un argumento circular, pues pareciera decir que la emoción estética es producida por una propiedad productora de emoción estética sobre la cual nada más se puede decir. Esta aparente circularidad argumentativa encuentra su símil con David Hume en *La Norma del gusto*, en que "buen gusto" sería aquello a lo que se ha llegado, a lo largo de los siglos, por medio de la facultad del buen gusto.

IDEA CONCILIADORA DE VASILY KANDINSKY

El pintor ruso, a quien se le atribuye la "invención" del arte abstracto moderno o, al menos, con quien se usó el término "abstracto" para describir sus primeras acuarelas no figurativas, en 1911 escribió *De lo Espiritual en el Arte*, libro de cabecera para muchos estudiosos de la disciplina. Kandinsky pareciera aunar criterios entre el arte como expresión y como forma significativa, pues señala que en el arte hay una "necesidad interna" que lleva a los artistas a crear con un impulso espiritual y a las audiencias a admirar el arte con un hambre espiritual. Pero al mismo tiempo rechaza la noción de "arte por el arte", pues produce un descuido de los significados internos. "Cada imagen aprisiona toda una vida; una vida de temores, dudas, esperanzas y alegrías. ¿Hacia dónde es conducida esa vida? ¿Cuál ha de ser el mensaje de un artista competente? Armonizar el todo de esa obra es la tarea del arte". Esa armonización no sería posible sino mediante la técnica y el uso de las formas para conseguirlo.

EL ARTE COMO "ATMÓSFERA TEÓRICA"

El arte se define por dos criterios esenciales: el significado y la materialización, a los que debería añadirse un tercero: la interpretación que cada espectador le aporta.

Según Arthur Danto, defensor de esta tesis, una obra de arte estaría inserta en una atmósfera de teoría que el ojo no puede percibir: "si una obra es interesante de contar, entonces es buen arte". Cabe señalar que Danto dice esto abogando por obras como las de Duchamp o Warhol, que no son interesantes en términos visuales, objetivamente no aportan nada en cuanto a la intención o expresión del artista; pero son, por cierto, muy **interesantes** de razonar. En ello radicaría también que frente a dos urinarios totalmente iguales sólo aquel que ha sido expuesto en un contexto artístico sea, según esta teoría, *arte*, pues contaría con una atmósfera teórica que el primero no.

Objeciones

1 - Debido a que una actividad "teórica" es posible solamente desde la palabra (la academia, la crítica, la docencia, la conversación entre amigos, etc), esta tesis estaría dejando de lado la experiencia emocional del espectador ante una obra, en que quizás no haya nada interesante que decir o que pensar respecto de ella, pero sí mucho que sentir. Por ejemplo, **¿qué pasa con la expresividad de la música a partir de la simple interpretación virtuosa de un instrumentista?** ¿Qué pasa si escucho o veo una obra que me resulta conmovedora, sin jamás llegar a reflexionar nada profundo ni compartir idea alguna acerca de esa obra con nadie?

2 - Existen muchas cosas que son interesantes de contar y a partir de las cuales se puede llegar a grandes verdades humanas como, por ejemplo, cualquier tema filosófico o incluso cualquier comentario inteligente, pero ello **no hace que el objeto de tal reflexión sea buen arte** ni, mucho menos, lo convierte en arte.



En 1961, Piero Manzoni enlató su propio excremento y lo tituló "Merda d'artista". Sin duda, una declaración de principios que permite un amplio espectro de divagaciones, desde la irracionalidad de los consumidores hasta quejas contra el estado del arte de aquellos años. La pregunta que se han hecho algunos teóricos es: ¿debísemos usar *obra de arte* para referirnos a este tipo de expresiones?

TEORÍA INSTITUCIONAL DEL ARTE (ha cambiado constantemente desde 1960 a la fecha)

No hay que pensar el arte en términos perceptuales, sino que hay que considerar su lugar en un marco institucional.

George Dickie dice que en una obra **no hay que considerar sus propiedades intrínsecas ni sus cualidades como objeto**, sino que hay que pensar en el simple hecho de que la obra ha sido definida como *arte* (o como "candidato para ser apreciado") por aquellos que actúan en favor del mundo del arte. Es la **institución** del arte, según Dickie, **la que determina el estatus de una obra**. A partir de esto, por ejemplo, explica cómo un chimpancé podría hacer una pintura y, si esta fuese mostrada por el zoológico, no sería arte, pero si fuese mostrada por un museo, sí. O bien, una lata de conservas será sólo una lata de conservas, pero si Warhol la presenta en una exposición, será arte.

Objeciones

Esta teoría va cambiando con los años y pareciera querer ajustarse a cada nuevo tipo de obra que va surgiendo. Por ello, no aplicaría en términos rigurosos como teoría. Si bien por razones obvias cuenta con muchos defensores en el ámbito de coleccionistas y galeristas, hay quienes piensan que parece más una opinión que una tesis, por lo que no resulta difícil objetarla.

1 - **Las instituciones no convierten la naturaleza de las cosas**, ni tampoco alteran su valor, sino que son el reflejo de una valorización ya nacida desde la sociedad. Una institución, por lo tanto, no es un agente que pueda definir el arte.

Para entender esta objeción, una buena analogía sería una *ley* como, por ejemplo, la de *Protección Animal*. Las legislaciones en casi todo el mundo han ido reconociendo mayores derechos a los animales, pero los animales no han cambiado de naturaleza: el perro sigue siendo perro, el gato sigue siendo gato. Al mismo tiempo, no es que la ley se haya promulgado y al día siguiente las personas comenzaron recién a proteger a los animales; sino que, al revés, como la sociedad ya venía adoptando conciencia al respecto y ya estaba valorizando su cuidado, la institucionalidad decidió definir ese valor ya existente. En el arte acontece lo mismo: **una obra no se convierte en arte ni adquiere valor por decreto.**

2 - ¿Qué pasa con obras que han sido creadas fuera de la "institución" del arte? Por ejemplo, digamos que un salvaje hace una escultura en la mitad de la jungla, ¿no es arte? De igual forma, ¿qué pasa entonces con casi todo el arte en la humanidad anterior a la modernidad, en su mayoría jamás concebido bajo el alero de una entidad que defendiera su validez estética?

3 - Dickie habla de la institucionalidad como "personas que actúan en favor del mundo del arte", pero **el mundo del arte** nunca ha sido una institución (personas con cargos específicos), sino una práctica: el quehacer artístico. Un quehacer es el resultado de un ejercicio sistemático y generalizado que se lleva a cabo en un rubro particular. Las **propiedades intrínsecas y cualidades del objeto** son parte fundamental del quehacer del arte, debido a que, justamente, los artistas trabajan con objetos, ¿por qué entonces no habríamos de pensar el arte en esos términos (de propiedades intrínsecas y cualidades del objeto), si es en esos términos en que está presente en el mundo?

TEORÍA ESTÉTICA DEL ARTE

Una obra de arte debe satisfacer un interés estético, en el sentido que debe tener la intención de entregar una experiencia estética.

Monroe Beardsley señala que una obra de arte debe tener varias o todas las siguientes características: 1. Al momento de la creación, el artista debe **liberarse de la preocupación por asuntos que estén fuera del objeto**; 2. La obra debe tener un **efecto intenso en la audiencia**, separado de los fines prácticos que pueda tener el objeto; y 3. Debe existir, por parte del artista, un sentido acelerado de la **capacidad de descubrimiento e integración del yo** y sus experiencias.

Esta visión claramente deriva del pensamiento de Kant, pero se distingue en cuanto acepta que la intención estética podría no ser la única intención del artista, quien tal vez tenga otras legítimas intenciones como: religiosas, filosóficas, intelectuales u otras, que podrían incluso ser más importantes para él mismo o para la audiencia. Así pues, el principal punto de Beardsley es que **la intención estética debe siempre acompañar a cualquier otra intención presente.**

info@culturaafondo.com

Suplemento

CulturaaFondo

SEREMI
Región de Magallanes
y la Antártica Chilena

Ministerio de las
Culturas, las Artes
y el Patrimonio

Financiado por
Fondo Nacional para el Desarrollo
Cultural y las Artes. Fondart Regional.

Objeciones

Obras como el urinario de Duchamp muy difícilmente permiten una experiencia estética, pero más importante aún: **jamás fueron creadas con la intención de satisfacer un interés estético** ¿Cómo ingresa ese tipo de obras a la definición?

Interesante descargo

Beardsley dice que su definición del arte captura lo primordial de lo que ha de ser una definición: señalar aquello que le es propio al arte e indicar en qué casos resulta más apto usar el término *arte*, pues tal captura la hace de mejor manera que aquellas teorías que ajustan definiciones sólo para lograr acomodarse a obras específicas que quedaron fuera.

Hay que diferenciar entre aquellos objetos que entran al quehacer artístico por su conexión con el interés estético y con la experiencia estética (aquellos que se ajustan a la definición de Beardsley), de aquellos que entran al quehacer artístico por otras vías, como resultaría ser el caso de la obra de Duchamp; puesto que no existe utilidad alguna en usar el término *arte* para referirse a cualquier comentario. Según Beardsley, hay obras como el urinario, los ready-made y afines, que son un “ingenioso comentario” del arte, pero eso no las hace calificar como *arte*, así como uno no se referiría a un comentario o crítica de arte en un periódico, ni a una interesante idea en una charla acerca de arte, como “obra de arte”. Al mismo tiempo, no podemos calificar algo como arte simplemente porque sea exhibido; de ser así deberíamos aplicar el término para museos científicos, clubes de filatelia, ferias mundiales y afines. De igual modo, no deberíamos llamar *arte* lo que sea que un artista presente como tal.

TEORÍA HISTÓRICA DEL ARTE

Algo se transforma en una obra de arte en cuanto a su relación con obras de arte ya existentes.

Jerrold Levinson habla de “relación” refiriéndose a la manera en que el artista pretende que su obra sea considerada. El reclamo no es que el artista deba tener un concepto previo del arte o siquiera estar al tanto de la historia del arte, sino que lo primordial es que **la obra sea concebida como arte de igual modo que otras obras hayan sido concebidas como arte** en el pasado. En otras palabras, no se trata de que el artista diga “esto es arte”, sino que la audiencia lo conciba como tal sin mediar explicaciones.

Por analogía, una buena manera de comprender esta teoría sería pensar en la idea de la “semejanza familiar” del filósofo Ludwig Wittgenstein. Una familia puede contar con muchos miembros en que ninguno es igual a otro, y en que jamás habrá un mismo rasgo que se repita en todos y cada uno de ellos. Incluso al verlos por separado nos parecen individuos muy distintos entre sí. No obstante, puede ser que un bisnieto saque la nariz del bisabuelo, mientras que un primo, las orejas del tío abuelo, o una hermana, el cabello de una tía en segundo grado, etc. Cuando aparecen todos juntos en una fotografía familiar, esos pequeños detalles afloran y es recién cuando percibimos una identidad: una “esencia” familiar que no está en ningún rasgo en particular, y no se puede individualizar, pero sí existe a manera de un *todo* dentro del colectivo.

De igual modo, obras de arte, aunque sean muy diferentes unas de otras, en su *esencia* guardan una semejanza familiar con otras obras de arte en el tiempo.

Objeciones

Los defensores de la teoría institucional o de la atmósfera teórica suelen objetar la historicidad del arte desde sus propias definiciones.

“Algunos piensan que gran parte del arte actual refleja y, por lo tanto, critica la decadencia. No es así; es simplemente decadente, y punto”. **Robert Hughes**, uno de los principales críticos del s. XX, a pesar de su apego al arte moderno y su admiración por artistas como R. Rauschenberg, sorprendió al mundo al denunciar la arrogancia intelectual y profunda carencia de talento postmoderno desde los 60's a la fecha.



Rol del artista

Así como un padre no necesita tener una definición de *qué es la paternidad* para querer que sus hijos sean personas de bien, que desarrollen virtudes y sean constitutivos de algo bueno en alguna forma para quienes los rodeen; un artista no necesita una definición de *qué es el arte* para desear que sus obras sean significativas y aporten de alguna manera a quienes las lean, escuchen u observen; llámese simple entretenimiento o valor emocional, intelectual, espiritual, cognitivo o incluso trascendental de algún tipo.

Desde los albores de la humanidad que el quehacer artístico ha tenido una relevancia clara en las sociedades, pero no ha sido sino hasta hace poco que el artista ha adoptado un rol engañoso. Por un lado, es **teóricamente sobrevalorado**; en ocasiones incluso entendido con una gracia mística inexistente; pero por otro, es **prácticamente subvalorado** en cuanto a los efectos beneficiosos concretos que podría tener una obra de arte en la sociedad. Cabe preguntarse entonces, ¿cuál será el destino del artista? ¿Hacer obras para sí mismo que sólo él entienda, pero que a nadie más le importen?

¿Producir *mal arte* y luego quejarse de que el arte no es tomado en serio por las otras profesiones? ¿Crear objetos cuyo único valor sea aquel que determine el mercado? ¿Hacer interesantes declaraciones de principios, pero sin valor estético alguno? ¿Emular a rebuscadas corrientes avant-garde que gratifican a unos pocos, a pesar de que el común de los artistas jamás ingresará al círculo de aquellos pocos que las consumen? O bien, ¿no será su destino volver a hacer lo que siempre hizo? Entregar emociones plenas, pensamientos profundos y enaltecer el espíritu mediante una gracia estética imposible desde otras disciplinas. Regalar talento y belleza, e impactar la vida interior del espectador mediante el mero acto contemplativo de una obra. Volver a ser un individuo cognitivamente integral con la capacidad de enriquecer, desde las artes, las demás experiencias humanas: el conocimiento, la educación, la vida en la ciudad, la historia.

El simple ejercicio comparativo entre lo que un tipo de quehacer artístico nos puede entregar versus el otro, quizás nos ilumine en cuanto a qué debiésemos exigir del arte. ■



Muchacha en la ventana
Oleo sobre cartón, 105 x 75 cm., S. Dalí, 1925.
Museo Reina Sofía, Madrid

Textos y diseño ©Patricio Paretto

Bibliografía

- COLLINGWOOD, R. (1940). *An essay on Metaphysics*. Oxford, UK: Oxford University Press
CROCE, B. (1967). *Breviario de Estética*. Cuatro lecciones seguidas de dos ensayos y un apéndice. Madrid, España: Editorial Espasa Calpe S.A, colección Austral, 7ma edición (trabajo original publicado en 1938, trad. José Sánchez Rojas)
GOMBRICH, E. (1980). *Four theories of artistic expression*. Architectural Association Quarterly 12, Nº 4. Architectural Association, Cambridge, U.K: Diplomatic and Consular Publishing Services
GRAHAM, E. (2012). *Clive Bell*, Modernism Lab. Yale University. New Haven, CN: Campuspress. Sitio web: campuspress.yale.edu
GRANT, J. (2011). *Aesthetics and Philosophy of Art* [podcast lectures]. Oxford Open Education. Oxford, U.K.: University of Oxford
KANDINSKY, V. (1989). *De lo Espiritual en el Arte*. Tlhuapan, México: Premia editora de libros, S. A., 5ta edición (título original *Über das Geistige der Kunst*, publicado en 1911)

- KRISTELLER, P. (Oct 1951). *The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics Part I*. Journal of the History of Ideas, Vol. 12, No. 4, University of Pennsylvania Press. Recuperado de: jstor.org/stable/2707484
OXFORD FILM & TELEVISION (Productor), CHANG, M. (Director) (2008). *The Mona Lisa Curse*, written and presented by Robert Hughes [Documental].
TOLSTOY, L. (1904). *What is Art?*, New York, USA: Funk & Wagnalls Company (obra original publicada en 1897, trad. Aylmer Maude)

Del Autor

Patricio Paretto. Artista Visual, Gestor Cultural e Investigador, nació en Punta Arenas. Estudió Artes Aplicadas en University of Southwestern Louisiana, Diseño en la U. de Valparaíso y es Licenciado en Artes de la Universidad de Chile.

