

# ARTE VERSUS NO-ARTE

Arte Fuera de la Mente

**Tsion Avital**

Instituto Tecnológico de Jolón, Israel  
Escuela de Diseño

Traducido por

**Sandra Luz Patarroyo Rodríguez**



Serie en Arte

VERNON PRESS

Copyright © 2018 Tsion Avital.

Este libro fue originalmente publicado en inglés por Cambridge University Press en el 2003.

Todos los derechos reservados. Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida, ni almacenada en un sistema de recuperación de datos, ni transmitida de ninguna forma ni por ningún medio, ya sea electrónico, mecánico, fotocopiado, grabado u otro, sin el permiso previo por parte de Vernon Art and Science Inc.

[www.vernonpress.com](http://www.vernonpress.com)

*En América:*  
Vernon Press  
1000 N West Street,  
Suite 1200, Wilmington,  
Delaware 19801  
United States

*En el resto del mundo:*  
Vernon Press  
C/Sancti Espiritu 17,  
Malaga, 29006  
Spain

Serie en Arte

Número de control de la Biblioteca del Congreso (EEUU): 2018961988

ISBN: 978-1-62273-546-4

También disponible:

ISBN: 978-1-62273-528-0 (Tapa blanda, 'Premium Color');

ISBN: 978-1-62273-527-3 (Tapa blanda, B/N)

Los nombres de productos y compañías mencionados en este trabajo son marcas comerciales de sus respectivos propietarios. Si bien se han tomado todas las precauciones al preparar este trabajo, ni los autores ni Vernon Art and Science Inc. pueden ser considerados responsables por cualquier pérdida o daño causado, o presuntamente causado, directa o indirectamente, por la información contenida en él.

Se han hecho todos los esfuerzos posibles para rastrear a todos los titulares de derechos de autor, pero si alguno ha sido pasado por alto inadvertidamente, la editorial se complacerá en incluir los créditos necesarios en cualquier reimpresión o edición posterior.

Diseño de portada de Vernon Press.

Imagen superior de portada: Pieter Brueghel el Viejo (1526/1530–1569). *La cosecha*. 1565. Óleo sobre tabla. 119 × 162 cm. Metropolitan Museum of Arts, New York. Fotografía de Szilas en el Metropolitan Museum of Arts. Wikimedia Commons, Dominio público: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3APieter\\_Bruegel\\_the\\_Elder-\\_The\\_Corn\\_Harvest\\_\(August\).JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3APieter_Bruegel_the_Elder-_The_Corn_Harvest_(August).JPG)

Imagen inferior de portada: Brueghel se ha vuelto "abstracto". Esta imagen se ha obtenido utilizando la función de difuminado de Photoshop. La lección: si uno destruye una pintura figurativa, siempre obtiene una "pintura abstracta". Pero manchar una pintura abstracta nunca creará una pintura figurativa. La razón: al difuminar una pintura figurativa destruimos sus principios de ordenación: sus jerarquías y simetrías integradas.

*Por el mismo autor:*

**THE CONFUSION BETWEEN ART AND DESIGN:**  
Brain-Tools versus Body-Tools



*En memoria de mis padres,*

*Abraham Rafael Amlal Abitbol Avital y  
Preciada Dorit Poney Abitbol Avital,*

*De quienes herede los valores  
Que han hecho posible el trabajo de mi vida*

וַיְהִי כֹל הָאָרֶץ שָׁפָה אֶחָת וּדְבָרִים אֶחָדִים: (ב) וַיְהִי בְנֵסְעָם מִקֶּדֶם וַיִּמְצְאוּ בְקֶעָה בְּאֶרֶץ  
שֹׁנְנֵר וַיֵּשְׁבוּ שָׁם: (ג) וַיֹּאמְרוּ אִישׁ אֶל רֵעֵהוּ הִבֵּה נִלְבְּנָה לְבָנִים וְנִשְׂרָפָה לְשִׂרְפָה וְתִהְיֶה  
לָהֶם הַלְבֵנָה לְאֹבֶן וְתַחֲמֹר תִּהְיֶה לָהֶם לְחֵמֶר: (ד) וַיֹּאמְרוּ הִבֵּה נִבְנֶה לָנוּ עִיר וּמִגְדָּל וְרֹאשׁוֹ  
בַּשָּׁמַיִם וְנַעֲשֶׂה לָנוּ שֵׁם פֶּן נִפּוּץ עַל פְּנֵי כָל הָאָרֶץ: (ה) וַיֵּרָד ה' לִרְאֹת אֶת הָעִיר וְאֶת  
הַמִּגְדָּל אֲשֶׁר בָּנוּ בְנֵי הָאָדָם: (ו) וַיֹּאמֶר ה' הֵן עִם אֶחָד וְשָׁפָה אֶחָת לְבָלֵם וְזֶה הַחֲלָם  
לַעֲשׂוֹת וְעַתָּה לֹא יִבְצֵר מֵהֶם כֹּל אֲשֶׁר יִזְכְּרוּ לַעֲשׂוֹת: (ז) הִבֵּה נִרְדָּה וְנִבְלָה שֵׁם שְׂפָתָם  
אֲשֶׁר לֹא יִשְׁמְעוּ אִישׁ שִׁפְתַי רֵעֵהוּ: (ח) וַיִּפֹּץ ה' אֹתָם מִשָּׁם עַל פְּנֵי כָל הָאָרֶץ וַיְהִדְלוּ  
לְבַגְתֵי הָעִיר: (ט) עַל כֵּן קָרָא שְׁמָהּ בָּבֶל כִּי שָׁם בָּלַל ה' שִׁפְתַי כָּל הָאָרֶץ וּמִשָּׁם הִפְצִים ה'  
עַל פְּנֵי כָל הָאָרֶץ:  
בראשית: י"א: 1-9

Toda la tierra tenía una misma lengua y vocablos unificados cuando emigraron desde Oriente, encontraron un valle en la tierra de Shinar y allí se establecieron. Se dijeron entre sí: “Vamos, hagamos ladrillos y horneémoslos al fuego” el ladrillo les sirvió de piedra y el asfalto de revoque. Dijeron: “Vamos, edifiquémonos una ciudad y una torre cuya cúspide llegue al cielo y hagámonos un nombre, para que no nos dispersemos sobre la superficie de toda la tierra.” Hashem descendió para ver la ciudad y la torre que edificaban los hijos del hombre. Dijo Hashem: “Mira, un pueblo unificado con una única lengua para todos ¡y esto es lo primero que han hecho! ¿Ya nada les será impedido de todo lo que planeen hacer!?”  
Vamos, descendamos y confundamos allí su lengua, de modo que nadie entienda la lengua de su compañero.” Y así, Hashem los dispersó de allí sobre la superficie de *toda* la tierra y cesaron de edificar la ciudad. Por eso llamó su nombre Bavel, porque allí confundió Hashem la lengua de toda la tierra y de allí los dispersó Hashem sobre la superficie de toda la tierra.

Gen.11: 1-9

# Contenido

<b>Prefacio</b>	xi
<b>Introducción</b>	
<b>El Siglo XX: La Era del No-arte</b>	xvii
<b>PRIMERA PARTE: Desilusión</b>	1
<b>1. Arte en Crisis Paradigmática</b>	1
El Rey Debe Morir	2
Arte y Transformación Cultural	11
La Revolución de Gutenberg	12
El Arte Figurativo Está Más Allá del Punto del No Retorno	23
Síntomas de Crisis Paradigmática	33
Un Problema de Demarcación	47
Modernismo: Caliente y Frío	57
Resumiendo	63
<b>2. El Arte Moderno y la Lógica de la Simulación</b>	65
Simulación: Un Principio Universal de Supervivencia	65
El Síndrome de Duchamp: El Modernismo como Reduccionismo	81
La Reducción del arte a Afectamiento y a Efecto	113
Una Horda de Reducciones	158
Reducción Versus Idealización	176
En Resumen	182
<b>3. ¿Hay Abstracción en el Arte abstracto?</b>	185
El Arte Abstracto Puede Ser Cualquier Cosa	185

Abstracción Conceptual versus Abstracción Pictórica	214
Abstracción en Arte Figurativo versus Abstracción en Arte Abstracto	223
Abstracción versus Simplificación	224
¿Se Ha Vuelto Abstracta la Vaca de Lichtenstein?	227
Abstracción versus Materialidad y Objetificación	233
La Abstracción como Ambigüedad	237
¿Es la Abstracción Un Sentimiento?	239
¿Es el Arte Abstracto una Forma de Misticismo?	249
¿El Fin de la Abstracción en el Arte?	253
<b>4. La Estética al Servicio de un Nuevo Barbarismo</b>	<b>261</b>
La Pobreza de la Estética	262
Definiendo el Arte no Definiéndolo	266
Danto: La Teoría Institucional de la Definición del Arte	275
Dickie: Estética Conductista	287
Definición versus Caracterización del Arte	295
<b>SEGUNDA PARTE: Mente y Arte</b>	<b>303</b>
<b>5. Huellas Mentales: ¿Las Sombras Estructurales de la Mente – Realidad?</b>	<b>305</b>
Mente, Huellas Mentales, y Los Orígenes del Arte y la Cultura	306
Las Huellas Mentales y el Arte	320
Arte Figurativo Versus Arte Abstracto: Niveles de Conectividad	338
<b>6. La Ruptura de la Jerarquía en el Arte del Siglo XX y sus Implicaciones para el Presente y el Futuro del Arte</b>	<b>351</b>
El Arte y la Complementariedad de Orden – Desorden	352
El Modernismo: La Ruptura del Principio de Ordenamiento en el Arte	357
Arte Figurativo versus Arte Abstracto: Niveles de Estratificación	363
Aleatorización de Pinturas: Moliendo Piedra versus Moliendo Polvo	373



Jerarquía – Aleatoriedad como Conectividad-Desconectividad Recursiva	382
Jerarquía – Aleatoriedad: La Más Compleja e Indispensable Huella Mental	389
<b>7. ¿Es la Representación Figurativa Arbitraria?</b>	
Un Re-examen de la Visión Convencionalista del Arte y sus Implicaciones para el Arte No figurativo	397
El Convencionalismo como Justificación para dar Licencia a que Cualquier Cosa sea una Obra de Arte	399
Convencionalismo en Perspectiva Prehistórica	401
Siete Contra-argumentos a la Visión Convencionalista del Arte	406
<b>8. Simetría: El Principio de Conectividad del Arte</b>	431
La Anulación de la Simetría del Arte	431
La Simetría y los Orígenes de la Cultura	433
La Conectividad A Través de la Simetría Relativa	440
Una Pintura Figurativa es un Meta-patrón	449
El Modernismo: Un Subproducto de Rupturas de Simetrías	454
La Restauración de la Simetría en el Arte Es Indispensable	457
<b>Epílogo</b>	
<b>De las Cenizas a las Cenizas, y Más Allá de Estas</b>	461
Un Cambio Revolucionario	464
Primeros Pasos	466
Un camino Hacia el Nuevo Arte	468
Arte Fuera de la mente	472
<b>Apéndice</b>	
<b>Arte Figurativo Versus Arte Abstracto: Tabla Sumarial</b>	475
<b>Notas</b>	489
<b>Bibliografía</b>	497
<b>Índice analítico</b>	507



## Prefacio

El principal objetivo de este libro es formular de la manera más explícita y penetrante posible, las cavilaciones y las dudas que muchas personas tienen con relación al arte del siglo XX. Muchos, tanto dentro como fuera del mundo artístico, sienten que algo fundamental no está del todo bien en el arte, pero en la mayoría de los casos, o bien, no tienen el conocimiento que les permitiría señalar en forma precisa la perplejidad que sienten, o bien no tienen el coraje de expresar sus dudas abiertamente.

El siguiente episodio es para mí altamente simbólico de esta situación: Hace aproximadamente treinta años, en la época cuando era estudiante y todavía creía que algo interesante emergería en el arte, visitaba de tiempo en tiempo exhibiciones de arte moderno. En una de estas visitas, había solamente dos personas en la galería además de mí: Un hombre cuyo cabello se había tornado blanco y que me parecía anciano en aquel entonces, y su hijo que estaba hacia el final de sus veinte años. Los dos estaban en frente de una pintura abstracta, llevando a cabo una discusión ruidosa y tormentosa que no pude evitar escuchar. El padre mantenía que todas estas pinturas eran embadurnaduras y que cualquier tonto podía pintar tales cosas. El hijo contraargumentaba que el padre era conservador, anticuado e incapaz de apreciar este arte. La discusión se volvía cada vez más álgida hasta que en un punto el padre estaba tan furioso y frustrado, que no contento con gritar sus argumentos poco convincentes, enfatizaba sus palabras golpeando el lienzo con su puño.

Sin poder contenerme más, me acerque a ellos y me disculpe por interrumpir su discusión, y le dije al sobresaltado padre que aunque yo estaba de acuerdo con todo lo que él decía, sería conveniente que dejara de golpear la desventurada pintura, de manera que otros pudieran formarse una impresión de la misma, para bien o para mal. El padre y el hijo dejaron la galería inmediatamente, pero yo estaba conmovido por la pena y la impotencia del primero. En mi corazón le dije, que quizá un día yo le proporcionaría a él, y a otros que sentían lo mismo, las herramientas para explicarse sin ninguna frustración. En cierto sentido, este libro es la

realización de esa promesa inexpresada que le hice a aquel hombre del cual no sé nada y que probablemente no se encuentra ya más entre los vivos, quien se convirtió para mí en el símbolo de todos aquellos que tienen un sentimiento válido sobre el arte del siglo XX pero que carecen de herramientas efectivas para su expresión.

El comienzo de un nuevo siglo es el tiempo apropiado para reacomodar y establecer balances intermedios concernientes a muchas cosas, entre las cuales está el estado del arte. De hecho, la tarea central de este libro es reexaminar los logros imaginarios y reales del arte del siglo XX. En este espíritu la pregunta básica que el libro intenta responder es esta: ¿Tuvieron éxito los artistas del siglo XX en crear un nuevo arte alternativo al arte figurativo? La respuesta categórica de este libro es que, en el siglo XX, el antiguo arte se redujo a fragmentos, pero ningún arte nuevo fue creado en su lugar; en cambio, los fragmentos y jirones del antiguo arte desmantelado es lo que se exhibe en museos y en libros como si en verdad fuesen un arte nuevo.

Esta simulación, la cual es en parte un engaño astuto, es la fuente de uno de los más grandes dilemas del siglo XX: Veremos esto hasta el punto de que el arte real que fue producido en el siglo XX es una variante u otra del arte anterior y se puede mostrar que en la medida en que algo nuevo fue producido en este siglo, que no fuese una variante del arte figurativo, no es arte de ninguna manera. Este libro trata de resolver el dilema en varios planos: De una parte, amplía y profundiza la crítica del arte no-representacional y justifica su deslegitimación como arte; y de otro lado, quizá provee de una nueva forma de discriminar el arte del no-arte. Por consiguiente, indirectamente provee un nuevo paradigma para el arte del futuro. Si el análisis presentado en el transcurso de este libro refleja la verdad con relación al modernismo, entonces, surgen implicaciones de largo alcance concernientes a cada posible aspecto del arte y en particular en el plano cultural, educativo y económico.

Este libro está dirigido a aquellos para los cuales el arte es un componente importante en sus vidas pero que tienen dudas e incertidumbres en un nivel u otro con relación a la validez del Modernismo. Ellos encontraran en el libro un análisis que podrá despejar sus dudas suficientemente y reemplazarlas por una visión más clara del vacío del Modernismo. Lo bello es difícil, decía Platón, y el análisis ofrecido aquí es otro intento para comprender lo bello; no es siempre fácil de entender, pero la intención de este libro es sobre todo para aquellos que aman el arte lo suficiente como para hacer el esfuerzo de entenderlo. Especialmente espero poder ayudar a los jóvenes que están profundamente comprometidos con el arte y que son

verdaderamente talentosos, a liberarse a si mismos de creencias vanas y concepciones erróneas, la dudosa herencia del arte del siglo XX. Quizá de ello surjan los artistas del futuro, quienes cuando llegue el momento y surja un nuevo paradigma, estarán mentalmente preparados para proponerse la reconstrucción del arte desde sus ruinas.

## **Reconocimientos**

Este libro ve la luz del día en el amanecer del siglo XXI pero sus comienzos fueron en los años 60 y 70 del siglo pasado. Contrario al caso de hoy en día, en donde hay no pocos escépticos del Modernismo, en aquellos días la euforia del Modernismo estaba en su punto más alto, y las expresiones de las opiniones expresadas en este libro eran consideradas algo así como una locura o un suicidio. En aquellos días oscuros tuve la fortuna de tener unos profesores inusualmente sabios, inteligentes y mentalmente abiertos, quienes me estimularon para desarrollar mis ideas aunque fueran diametralmente opuestas a lo que era aceptado entonces en el mundo del arte. Quisiera mencionar al fallecido Profesor Nathan Rotenstreich, en aquel entonces director del departamento de filosofía, y al Prof. Moshe Caspi, ambos de La Universidad Hebrea de Jerusalén, al fallecido Prof. Daniel Berlyne y al Prof. Anatol Rapoport de La Universidad de Toronto.

Aquellos días de estudiante eran días de relativa gracia, y la tolerancia que la academia muestra hacia un estudiante, no se la permite ella misma hacia ninguno de sus miembros cuando ellos representan cualquier amenaza a sus intereses. Se dice que “no se puede tumbar el sistema”, y esto es ciertamente así, pero uno puede al menos sobrevivirle, si uno tiene buenos amigos. En mi propio caso está claro que este trabajo no hubiese sido posible sin el apoyo de amigos y colegas que me ayudaron de distintas maneras, y los mencionaré en orden alfabético: Moshe y Ziva Caspi, Ruben y Janet Cassel, Dalia Cohen, Tommy Dreyfus, el fallecido Shalhevet Freier, Ozer Igra, Vladimir Koshkin, Elise Latner-Assaraf, Denés Nagy, Larry Scully, Aron Shai, Ilan Shalev y David Shinar. Estoy especialmente en deuda con Gerald C. Cupchik, quien por algo más de treinta años ha sido un amigo maravilloso y el principal colega con quien puse a prueba la mayoría de mis ideas: Algunas veces, las discutimos con gran seriedad, algunas veces nos reímos de ellas y en otras, reñimos a causa de ellas, pero siempre con el trasfondo de la verdadera amistad.

Fácilmente se puede imaginar lo difícil que es publicar las ideas presentadas en este libro, y por ello quisiera agradecer a los editores de las publicaciones y de los libros que han publicado y recomendado mis ideas.

Este es un grupo de gente de sobresaliente apertura intelectual, con algunos de los cuales esta conexión se ha transformado en amistad. Gerald C. Cupchik publicó mi primer artículo y lo recomendó a otros para su publicación. Denés Nagy y Gyorgy Darvas, los editores de *Simetría: Cultura y Ciencia*, publicaron tres de mis artículos, dos de los cuales son lo más importante que he escrito en mi vida. Mi gratitud también es para Leonid Dorfman, Slavik V. Jablan, Estelle A. Maré, Colin Martindale, Reinhold Viehoff, y Ellen Winner.

A través de todos estos años en el desarrollo de las ideas presentadas en este libro y en otros ensayos, no he tenido ni un solo colega en Israel, el país en el cual vivo. La cantidad de estudiantes que he tenido a lo largo de los años, primero en la Universidad Hebrea de Jerusalén y posteriormente en la Escuela de Diseño en el Instituto Tecnológico de Jolón, han sido mis verdaderos colegas. La intensa interacción intelectual con ellos fue el medio principal para decantar mis ideas, y la piedra para pulir y dar forma a ellas. No tengo manera de agradecer lo suficiente por todo ello. Algunos de ellos, como Yossi Bar-Erez, Sandra Folk Kanner, Yaron Naor, y Ziv Rotem-Bar, se volvieron mis amigos y algunas veces mis salvadores cuando quedé atorado con algún problema de gráficas por computador. Mis compañeros miembros del equipo de la Escuela de Diseño, y especialmente los artistas Boaz Tal y Gabriel Benzano, merecen gratitud particular por la apertura y tolerancia que han mostrado hacia mis ideas, aun cuando estas están en completa oposición a su visión y creencias sobre el arte. Mi gratitud para el Prof. David Maron, Presidente del Instituto Tecnológico de Jolón, por su consistente apoyo en la preparación de este libro.

Una gratitud especial la merece mi amigo John G. Harries, quien tradujo este libro y otros ensayos míos del Hebreo al Inglés. Una lengua no es una simple colección de palabras, sino que más bien encarna y dicta un modo de pensamiento particular. Por esta razón una buena traducción es mucho más que encontrar las palabras equivalentes en dos idiomas: Es una interpretación y una transformación de ideas de un modo de pensamiento a otro modo de pensamiento. La dificultad es especialmente grande cuando el idioma de origen y el idioma de la traducción son tan diferentes como es el caso del Hebreo y el Inglés. Le debo mi más sentida gratitud por la diligencia con la cual se esforzó para transformar el texto desde el Hebreo al Inglés con la mayor fidelidad posible. Gratitud especial también la merece Betsy Hardinger, mi editora de transcripción, cuya edición completa y excelente ha mejorado la claridad del texto al sugerir donde fue posible, formulaciones más simples pero equivalentes de las

ideas presentadas en este libro. Quisiera agradecer al Prof. Donald Kuspit, el Editor de “Contemporary Artists and Their Critics” la serie de Cambridge University Press, quién me invitó a remitirles este libro para sus series. Mi gratitud también para Beatrice Rehl, Editora en Jefe en Cambridge University Press, por su paciencia y su gran penetración concerniente a lo que debía ser cambiado y más aún, a lo que *no* debía ser cambiado.

Finalmente deseo agradecer a mis hijos, Oded, Yuval y Daniel, quienes han compartido conmigo momentos de descubrimiento y años de dificultades.





# Introducción

## El Siglo XX: La Era del No-arte

El Arte del siglo XX empezó con una atmósfera de euforia, puesto que aquí estaban los fundadores del Modernismo creando la más grande revolución en la historia del arte. Sin embargo, el gran tumulto que acompañó la actividad artística por más de la mitad del siglo, se extinguió hacia el final de los años setentas y hacia el final del siglo se desvaneció en un vacío silencioso y la conciencia de que tal revolución, si es que hubo alguna, no había conducido a ninguna parte.

El nuevo arte si es que es arte, está en una situación de sin salida; y los artistas, si es que son artistas, parecen más como títeres en las manos de los comerciantes y del establecimiento artístico. La pregunta que surge es esta: ¿Crearon los artistas del siglo XX una revolución artística tal como ellos claman, o es esta revolución ficticia una mera ilusión y presunción?

Una revolución en cualquier campo es un estado en el cual el orden anterior es abolido y un orden nuevo establecido en su lugar. Está en la naturaleza de las revoluciones que el nuevo orden es en la mayoría de los casos tan radicalmente distinto del orden anterior que es incompatible con este, y por ello cualquier cambio revolucionario es a veces traumático. Los siguientes son casos de revoluciones genuinas: El paso de la física aristotélica a la física Galileana en el comienzo del siglo XVII significó la más importante revolución hasta entonces en la historia del pensamiento científico y determinó el nacimiento de la ciencia moderna. En filosofía, el paso de la epistemología Lockean a la Kantiana llevó a una completa revolución de nuestra comprensión de la relación entre la mente y la realidad. En el mundo social y político, la revolución francesa de 1789 y la revolución rusa de 1917 abolieron regímenes y les reemplazó con regímenes completamente diferentes que tuvieron implicaciones de largo alcance, para bien o para mal, concernientes a todas las esferas de la vida en aquellos países y más allá de ellos.

En comparación con estos ejemplos, el surgimiento del Impresionismo en el siglo XIX no fue tanto una revolución en el arte ya que este

movimiento artístico no estableció nada nuevo en reemplazo del orden anterior ni tampoco llamó a la abolición del arte figurativo. Muy por el contrario: Propuso una manera de salvar el arte figurativo del estancamiento a que lo forzó el academicismo. Esto es, los Impresionistas sintieron y comprendieron que el academicismo imponía sobre la creatividad y el arte figurativo estrictas limitaciones, y propusieron cambios vitales para hacerlo más de extremos-abiertos. Al mismo tiempo, el academicismo continuo existiendo al lado del Impresionismo, y gracias a los cambios que este movimiento trajo al arte figurativo, se le dio una nueva extensión de contrato de vida y experimentó uno de sus períodos más gloriosos.

De otra parte, el relajamiento en las reglas que los impresionistas iniciaron hacia la segunda mitad del siglo XIX actuó sobre el arte como un “efecto mariposa”, llevando al arte del siglo XX a un estado de caos. Esto era inevitable, puesto que ellos y aquellos que les siguieron solamente abolieron más y más los constreñimientos del arte figurativo sin crear nuevos órdenes en su lugar, destruyendo así totalmente el orden figurativo. De este modo, el Modernismo se convirtió en un proceso de deconstrucción recursiva en la cual cada generación continuó la fragmentación que sus predecesores no habían desmantelado, hasta que no había nada más para desmantelar y finalmente se llegó al nihilismo y a un callejón sin salida.

Sin embargo, cuando el orden existente es abolido en cualquier campo sin una propuesta de un orden alternativo, el resultado inevitable es la anarquía o aún la pérdida del campo mismo. Esto es válido para las naciones y también en las áreas de la cultura incluyendo el arte. El Modernismo es solamente una seudo-revolución. Es precisamente un caso en el cual el viejo orden ha sido destruido sin que ningún orden se haya puesto en su lugar y por tal razón el arte se encuentra en un estado de dispersión absoluta.

Las revoluciones son nutridas principalmente por la insatisfacción con la situación existente, una actitud crítica, escepticismo, idealismo, y un cambio del actual estado de cosas, con una disposición de sacrificar mucho en nombre de la visión anhelada. Ante todo, la condición más importante para el éxito de una revolución en cualquier esfera es la existencia de una visión nueva y emocionante, de cuya conciencia es probable que se cree una situación mejor; es una visión que puede motivar a gente altamente comprometida a alterar la situación existente y persuadir a otros a aceptarle. De hecho, los fundadores del Modernismo poseían casi todos estos requisitos y cualidades para la creación de una

revolución en el arte: Entre muchos artistas existía insatisfacción y cansancio con el arte figurativo. Había escepticismo con relación a lo anterior, y una fuerte necesidad de renovación; había un anhelo por un arte distinto y de más alto nivel. Pero lo esencial faltaba: Una visión suficientemente efectiva que pudiese reemplazar el arte figurativo.

Es cierto que algunos artistas, particularmente Mondrian, tenía la intuición de un genio: un ideal alto y verdadero respecto de cómo debía ser el nuevo arte (Elgar 1968); pero su comprensión del nuevo ideal era a un nivel solamente intuitivo, y esto no era suficiente. Ciertamente es también, que ellos no usaron el término “paradigma”, pero eso era precisamente lo que ellos buscaban; ellos no estaban buscando otro nuevo estilo artístico en el arte figurativo, sino más bien, un nuevo *arte* o un *paradigma* para un arte nuevo. Ellos deseaban establecer un arte de tipo más abstracto. Este arte no se preocuparía más por la representación del mundo fenoménico sino más bien, por los profundos estratos nouménicos del pensamiento y la experiencia humana.

Pero en la práctica, no tenían ni sombra de la noción de cómo realizar este gran ideal, porque en su tiempo no existían ni el conocimiento, ni la comprensión de los procesos culturales que hubiesen permitido construir un verdadero paradigma alternativo al arte figurativo. La historia del arte del siglo XX, comprueba que el Modernismo tuvo éxito en dismantelar el arte figurativo, el cual había sido el único paradigma durante más de cuarenta mil años y había servido como la base común de creación para innumerables artistas a través del tiempo y lugar. Pero al igual que en todas las esferas de la vida, es más fácil destruir que construir, y de hecho todo aquello en lo cual el Modernismo tuvo éxito en crear en vez del arte figurativo, fue la caótica fragmentación del arte – una bolsa de trapo llena de estilos y caprichos sin ningún denominador común significativo entre ellos, lo cual llevó al arte casi a su exterminio. Debe entonces- hacerse énfasis, en que este libro no intenta descartar uno u otro movimiento artístico del siglo XX. En cambio, intenta demostrar que el Modernismo no creó un arte nuevo sino que es más bien la ruina del arte anterior.

La fragmentación creada por el Modernismo llevó al arte a un dilema terrible: De un lado el arte ha alcanzado una sin salida absoluta y pareciera que no tiene a donde ir, mientras que de otro lado, no puede ignorar todo lo hecho en el siglo XX y retornar al arte figurativo como si nada hubiese pasado. Por esta razón no es de sorprenderse que en el mundo del arte haya indicaciones de dos conclusiones centrales y opuestas. Una de estas visiones mantiene que el callejón sin salida en el cual se encuentra el arte hoy en día, no es una situación temporal si no

que es la muerte del arte, mientras que la otra mantiene que debe haber un retorno al arte figurativo. Estas dos conclusiones tienen inconvenientes similares: Una es demasiado pesimista, y la otra es demasiado optimista. Como resultado de esta ceguera temporal, la primera ha renunciado de manera bastante rápida a una verdadera renovación del arte en la forma de un nuevo paradigma. La otra conclusión es ingenua porque supone, que es posible retroceder procesos culturales como si fuesen una película.

Sin embargo este difícil dilema no es necesariamente insoluble, y como con cualquier dilema, normalmente la solución está en pasar entre sus dos cachos. Entre la muerte del arte y su resurrección se encuentra una tercera posibilidad: Una búsqueda deliberada por el futuro paradigma del arte. Esta búsqueda es posible si logramos una más profunda comprensión de los procesos culturales del pasado distante hasta nuestros días y por extrapolación de las características de estos procesos, trataremos de entender las características que deben estar presentes en el *próximo* paradigma del arte. Pero en este punto es muy temprano para tratar esta cuestión, y el problema inmediato es crear y consolidar el reconocimiento de que de hecho el arte se encuentra en este dilema, porque sin esta comprensión nadie tendrá la motivación para buscar alguna otra solución. Nosotros no tomamos un remedio al menos que estemos convencidos de que estamos enfermos, ni tampoco tomaremos la medicina si no creemos que puede mejorar nuestra condición. Hoy en día, el arte es un paciente mortalmente enfermo que todavía no entiende que esta mortalmente enfermo. Como veremos en lo que sigue, la razón principal de esta situación, es que el arte es tratado en su mayoría por charlatanes cuya existencia depende de que el arte este enfermo, y de allí su interés de que permanezca así.

Debe enfatizarse entonces, que este libro no rechaza al Modernismo para recomendar una nueva tendencia que reemplace a sus predecesores, y ciertamente no tiene la intención de predicar o justificar un retorno al figurativismo. Más bien, se destaca la necesidad de un reconocimiento del hecho de que el arte está en la primera crisis paradigmática de su historia, y hay una necesidad urgente de iniciar una búsqueda seria y fundamental de un nuevo paradigma artístico. En las páginas siguientes a esta introducción, haré un esquema de la estructura general y la estrategia de este libro, con la esperanza de que esto haga más fácil al lector la comprensión de los capítulos que siguen.

## La Estructura de Este libro

Este libro está construido en dos partes, diferentes en carácter y objetivo. La Primera Parte, comprende los primeros cuatro capítulos, los cuales reunidos tienen la intención de fortalecer o crear un escepticismo en el lector respecto a la asunción de que el arte moderno creó un arte nuevo. Esta parte está escrita en un lenguaje más bien simple; requiere de poco conocimiento previo de arte y filosofía, y solo el sentido común es suficiente para su comprensión.

La Segunda Parte, comprende los cuatro capítulos restantes e intenta responder *por qué* el Modernismo no es arte. Este asunto es mucho más complejo que simplemente destacar los defectos del modernismo, y está por tanto en la naturaleza del tema que esta parte sea más difícil que la primera. No obstante, aquí tampoco son esenciales los trasfondos filosóficos y artísticos; y si el lector está acostumbrado al pensamiento conceptual en algún campo u otro y si tiene también la motivación y la curiosidad de comprender el por qué el Modernismo no es arte, esto bastará para la comprensión de las ideas presentadas en estos capítulos.

En la primera parte, el Capítulo Uno intenta demostrar que el pluralismo ilimitado del Modernismo simplemente camufla el hecho de que el arte está en la angustia de la primera crisis paradigmática de su historia. Pero por ser la primera de tales crisis en el arte, la mayoría de los historiadores y teóricos en este campo no han identificado la situación como una crisis paradigmática. Más aún, aquellas partes del mercado del arte y del establecimiento artístico que vive del Modernismo han hecho todo lo posible para construir una imagen del Modernismo como arte normal. Pero igual que en la vida, toda la gente no puede ser engañada todo el tiempo, y hoy en día hay síntomas suficientes de una crisis paradigmática que no puede ocultarse más. En una era en que el arte no tiene paradigma, es natural que distintos artistas hayan reducido el arte a uno u otro de sus aspectos. De esta manera el arte ha sido reducido a estética o al mundo de los objetos perceptuales, como si redujésemos el lenguaje a los sonidos o a las entonaciones que usa. La consecuencia más destructiva y peligrosa de esta crisis paradigmática para el arte, es que por primera vez en la historia del arte, las líneas de demarcación entre el arte y el no-arte han sido desdibujadas. De ahora en adelante, cualquier cosa – incluido nada – puede ser mostrado como una obra de arte. La significación lógica de este hecho es que ya no hay diferencias significativas entre la clase de entidades que pertenecen al arte y la clase de entidades que no pertenecen a él y por tanto, no hay arte.

El Capítulo Dos muestra como el Modernismo está basado principalmente en el uso intensivo de la falacia lógica más común en la naturaleza: Entre los seres humanos, todos los niveles de la vida animal, los insectos y también plantas. En lógica, esta falacia se llama *la falacia de afirmar lo consecuente*, y su significado en el contexto del Modernismo es que todas las innovaciones propuestas en el arte durante el siglo XX fueron no más que *reducciones* del arte figurativo a uno de sus aspectos. Ciertamente, este reduccionismo preservó la materia prima de los materiales con los cuales las obras de arte se han realizado a lo largo de todos los tiempos, esto es, el color y la forma. Sin embargo tal como veremos a través de este libro, el supuesto nuevo arte perdió todos los atributos que hicieron del arte figurativo una de las ramas principales de la cultura a través de miles de años. Más aún, ni una reducción, ni todas ellas juntas, pudieron crear una alternativa al arte figurativo.

Un ejemplo de otro dominio, también orgánico como el arte figurativo, podría clarificar el problema. Un toro no es una cabeza, una cola, un cierto número de piernas, cachos y así sucesivamente, ni tampoco es ese montón apilado en la carnicería. Esto es así, porque un toro no es la simple colección de órganos o de células de la cual está compuesto; más bien su aspecto más importante es su *organización*, el atributo principal el cual es su estructura sistémica o su profundo encajamiento. Organizados de cierta forma, sus componentes crean un espléndido animal; organizados en forma distinta, son carne en el supermercado; organizados en forma distinta otra vez, es un cadáver preservado y exhibido como una obra de arte en un museo dirigido por ignorantes. Cuando la organización original es deshecha, la estructura sistémica desaparece, y entonces las partes constitutivas de un bello animal retorna a cenizas: elementos químicos desconectados.

Similarmente, cuando el Modernismo eliminó la estructura sistémica de la pintura, se quedó solamente con elementos estéticos desconectados, y esta es la característica principal de todas las obras del Modernismo. El Capítulo Tres, intentará demostrar que el arte abstracto, que es quizá la innovación principal y más importante del Modernismo, no es abstracto en ningún sentido del término y que la abstracción real está presente solamente en el arte figurativo. Debido a que las innumerables supuestas obras abstractas producidas en el siglo XX no son representacionales y tampoco genuinamente abstractas, no son tan diferentes de cualquier objeto perceptual común, y hay por tanto, espacio para dudar si el “arte abstracto” es realmente arte.

El Capítulo Cuatro, se ocupa de la crítica de dos modos de ver en la estética del siglo XX, modos de ver que han hecho en mi opinión un daño particularmente grande al arte. Uno de estos modos de ver, cuyo representante por excelencia es Morris Weitz, mantiene que no es posible definir los atributos esenciales del arte, y que de hecho no es posible definir el arte en lo absoluto. El segundo punto de vista, el cual también niega la posibilidad de la definición del arte sobre la base de sus atributos, es conocido por el nombre de la Teoría Institucional de la Definición del Arte. Este modo de ver propone una definición para el arte de tipo operacional-conductista, y sus representantes por excelencia son Arthur Danto y George Dickie. A pesar de la diferencia entre estos dos puntos de vista, ambos tienen un importante denominador común: Ambos llevan al final a un relativismo extremo que hace posible que cualquier *cosa sea* exhibida como arte. Estos modos de ver se corresponden muy bien con la era del no-arte y sirven muy bien los intereses de los dealers y de otros partidos del establecimiento artístico, quienes viven del Modernismo pero son destructivos para el arte mismo. Por esta razón como parte del inventario al que el arte tiene que someterse, también, debería deshacerse de las teorías que no solamente no le han servido al arte sino que también han minado su existencia.

En esta etapa un número de aspectos básicos de la estrategia general de este libro deben señalarse. El principal propósito de este libro es mostrar que todo lo producido dentro del marco de referencia del arte del siglo XX – cualquier obra que no sea una variante del arte figurativo – no es arte. Esto quiere decir, que *todas las obras que pertenecen a cualquier corriente del arte no-representacional no son obras de arte o simplificando, no son arte*. Aquí dos puntos deben ser enfatizados: Primero, el libro no rechaza el arte no-representacional sobre la base de que es un mal arte; por el contrario, el rechazo es sobre bases estructurales. El argumento es que no es arte porque no están presentes los atributos que hacen que algo sea una obra de arte.

Segundo, el rechazo del Modernismo no es el principal propósito de este libro, sino que esto es solamente una etapa necesaria en el camino hacia un objetivo inmensamente más importante: El intento de generar conciencia sobre el hecho de que los fundadores del Modernismo ciertamente dismantelaron el arte figurativo como paradigma del arte pero ni ellos ni sus sucesores construyeron un nuevo paradigma en su lugar. El resultado es que el arte guía su curso como una barca de tontos, sin mapas ni brújula, sin timón ni motor; y esta embarcación es desviada sin rumbo por cualquier viento y corriente que encuentra.

El objetivo primario de este libro, es entonces, el generar la conciencia esencial para la iniciación de la búsqueda seria de un nuevo paradigma artístico sin el cual el arte permanecerá en el callejón sin salida tal como está hoy; y más aún, no habrá posibilidad de un florecimiento de un arte genuinamente nuevo en el futuro. Si todas las obras no-representacionales producidas en el siglo XX son por esta razón no-arte, puede entonces surgir una pregunta legítima: En la medida en que muchas de las obras producidas en el siglo XX bordean en lo figurativo, ¿Cuál es el límite en el cual una obra cesa de ser figurativa? La respuesta a esto es simple: Legibilidad es el límite de lo figurativo. Mientras sea de alguna forma posible leer una pintura o una escultura, esta es figurativa, pero hasta un cierto límite cuando no es ya posible leer más una pintura, entonces no pertenece más al arte figurativo si no que pasa a la categoría del no-arte.

En este punto el lector podría argumentar correctamente que esta es una declaración arbitraria y aún molesta sobre las fronteras del arte; y uno podría preguntarse también *por qué* una pintura figurativa es arte y cada composición de color y forma que es no-arte es no-arte. El lector está en lo correcto, y la respuesta será dada en la segunda parte de este libro, al comenzar el Capítulo Cinco.

El mismo argumento de que algo no es arte requiere de que haya algo que sea una obra de arte, con la cual podamos comparar la cosa que decimos que no es arte. Consideremos un ejemplo simple: Si decimos de una piedra roja de cierto tamaño que no es una manzana, esto requiere entonces de que haya otra cosa que sea una manzana, con la cual se pueda comparar la piedra roja. Probamos que la piedra no es una manzana al comparar los atributos de ambas y demostrando que ninguno de los atributos de la manzana está presentes en la piedra excepto que la piedra es similar en color. Pero el color rojo no es ni una condición necesaria ni suficiente para que algo sea una manzana, y por tanto la piedra no es una manzana. Siguiendo la misma lógica, podemos mostrar que algo no es una obra de arte por comparación con algo con lo cual no tenemos dudas de que sea una obra de arte, y para gran fortuna tenemos tal cosa. Debido a que el arte figurativo es de la clase de entidades con relación a la cual la categoría "obras de arte" ha sido construida por miles de años, es entonces imposible levantar dudas sobre el hecho de que el arte figurativo es arte.

La estrategia adoptada en este libro es demostrar, que en el arte no-representacional (esto es sólo con relación a la pintura y a la escultura), no hay ninguno de aquellos atributos que aparecen en el arte figurativo fuera del hecho trivial de que estos trabajos también contienen colores y



formas. Sin embargo, color y forma son sólo una condición necesaria, pero no condición suficiente, para que algo sea una obra de arte; y es un hecho que los colores y las formas se encuentran en los objetos naturales o los elaborados por el ser humano. La gran pregunta, es por supuesto, ¿Cuáles son los atributos más esenciales del arte figurativo sin los cuales no es arte, y sin los cuales ningún otro arte que no sea figurativo es posible? La respuesta a esta pregunta crucial está dada en el Capítulo Cinco, el cual es el primer capítulo de la Segunda Parte del libro.

La Segunda Parte incluye los Capítulos Cinco y Ocho, junto con el apéndice, el cual presenta una tabla que resume las diversas oposiciones entre el arte figurativo y el arte no-representacional. Esta parte del libro intenta demostrar el por qué todos los productos del Modernismo que no son derivaciones del arte figurativo no son arte en lo absoluto. Ya ha sido señalado que el problema central del arte moderno es que no hay ni criterio ni más líneas que demarquen la distinción entre el arte y el no-arte y por tanto la misma existencia del arte como una rama de la cultura está en gran peligro. A la luz de ello, uno esperaría que la historia de la estética hubiese provisto hace mucho tiempo de tal sistema de criterios, pero de hecho todas las soluciones propuestas a esta cuestión, desde Platón hasta nuestros días, son en el mejor de los casos parciales o reduccionistas y marginales o irrelevantes en el peor. La principal innovación de este libro es quizá el intento de delinear un nuevo rumbo a la solución del problema de la demarcación entre el arte y no-arte y de esta forma explicar por qué una pintura o escultura no-representacional no son arte.

La principal idea de la solución propuesta es el anclar la naturaleza del arte en la naturaleza de la mente. Trataré entonces de mostrar que los atributos básicos del arte son aquellos impresos en la mente en todas las áreas de la cultura, y por tal razón he llamado a estos atributos “huellas mentales”. Las huellas mentales son atributos a priori, comunes a todas las ramas de la cultura en virtud del hecho de que todas ellas son productos de una misma mente o una misma inteligencia. En otras palabras, las huellas mentales son oximorones epistemológicos y ontológicos: meta-estructuras de la complementariedad de la mente y la realidad. La búsqueda hecha hasta ahora revela diez de ellas: Conectividad – Desconectividad, Extremos abiertos – Extremos cerrados, Recursividad – Singularidad, Transformación – Invariación, Jerarquía – Aleatoriedad, Simetría – Asimetría, Negación – Afirmación, Complementariedad – Exclusión Mutua, Comparación – Impariación, y Determinismo – Indeterminismo.

Está claro que en cada campo estos atributos se manifiestan a través de distintos medios y en diferentes niveles de abstracción y generalización. De acuerdo a esta concepción, el arte figurativo ha sido durante cuarenta mil años el medio de objetivación de los atributos fundamentales de la mente por medio de sus elementos estéticos; todas las otras áreas de la cultura son diferentes objetivaciones de estos atributos de la mente, trabajando a través de variados sistemas simbólicos y otros medios. Si la idea de las huellas mentales soporta la reevaluación crítica, podría proveer por una parte, de un fulcrum Arquimedeeo que posibilite el establecimiento de nuevas líneas de demarcación entre el arte y no-arte, y esta será la primera etapa en la rehabilitación del arte mismo, que hoy en día esta desértico.

De otra parte, si las huellas mentales son comunes a todas las ramas de la cultura, tal como se propone aquí, podría ser que este concepto pueda servir como la base estructural para un abordaje transdisciplinar coherente de la cultura. Tal abordaje podría abolir o al menos reducir bastante la alienación, la hostilidad, y la mutua sospecha que reina hoy en día entre las “dos culturas”, especialmente entre el arte y la ciencia.

Al mismo tiempo, para mí la principal importancia de la idea de las huellas mentales es primero y ante todo proveer de herramientas eficientes para el rechazo del Modernismo como arte, y de otro lado brindar unas líneas guías en la búsqueda de un nuevo paradigma para el futuro del arte. El Capítulo Cinco está dedicado a la presentación de la idea de las huellas mentales. En este capítulo todas las huellas mentales son discutidas esquemáticamente excepto Conectividad – Desconectividad, la cual es revisada en más detalle porque me parece la más fundamental de todas. Esta huella mental es usada para ilustrar como las huellas mentales pueden diferenciar entre el arte y el no-arte al mostrar muy claramente la vasta diferencia entre el arte figurativo y el arte abstracto con relación a otros niveles de conectividad.

El capítulo Seis y Ocho muestran, respectivamente, como huellas mentales tales como Jerarquía – Aleatoriedad y Simetría – Asimetría son los fundamentos del arte figurativo pero no existen en el arte abstracto. De hecho, Jerarquía – Aleatoriedad (anti-jerarquía) es suficiente para distinguir entre el arte y no-arte porque, como veremos, esta huella mental incluye en gran medida todas las otras huellas mentales, y por tanto no era necesario dedicar un capítulo especial a cada una de ellas. Si las huellas mentales son de hecho atributos que caracterizan los dominios de la cultura en general y del arte figurativo en particular, y si estos atributos no están presentes en el Modernismo, entonces, no solamente el

Modernismo es no-arte sino anti-arte, tal como muchos de sus originarios declararon, y por este mismo hecho también anti-cultural. Porque la cultura es la principal sustancia de la humanidad, el Modernismo es antihumano.

El Capítulo Siete está dedicado a una refutación fundamental del abordaje convencionalista de Nelson Goodman (1968) de acuerdo al cual los símbolos del arte figurativo son arbitrarios y meras convenciones. Era importante refutar esta teoría porque de hecho ha sido la última cuartada del no-arte, y su refutación arranca la última brizna que hubiese podido quedar agarrada para la justificación de su existencia.

El libro concluye con un apéndice que contiene una tabla sumarial que compara el arte figurativo con el arte abstracto con relación a muchos de sus atributos, algunos de los cuales son discutidos en detalle en este libro. El lector quizá haría bien, después de leer esta introducción, en echarle un vistazo a esta tabla antes de empezar a leer los otros capítulos, para crearse así un mapa general del libro anterior a la lectura ordenada de estos, algunos de los cuales quizá, no sean tan fáciles.

### **Unas Palabras sobre Crítica de Arte**

Obviamente este libro ha estado precedido por no pocos ensayos que critican al Modernismo en distintos niveles y desde diferentes puntos de vista, arrojando dudas sobre su legitimidad o aun rechazándolo enteramente, como Appleyard (1984), Belting (1987), Field (1970), Fuller (1982), Gablik (1984), Habermas (1985), Kuspit (1993,1994), Lang (1984), Morgan (1998), Richter (1965), Ripley (1969), Ross (1998), Wolfe (1975), y otros. La gran importancia de estos ensayos reside principalmente en que crean en el público al menos hasta cierto punto, la conciencia de la posibilidad de que algo básico no está del todo bien en el Modernismo. Otorgan legitimidad al escepticismo natural y justificado de la mayoría de la gente de que el Modernismo choca con sus valores básicos y está en contradicción con sus intuiciones, su sentido común, y su comprensión en otros campos. De otro lado, esta crítica no tiene absolutamente ninguna influencia en el estado de cosas del arte mismo, debido a tres razones:

Primero, ninguno de los críticos da explicaciones convincentes de *por qué* el Modernismo fracasó o por qué los criticados productos del Modernismo no son arte. La mayoría de sus críticas se refieren a la frivolidad, simplicidad, charlatanería, esterilidad, falsedad, y a la enorme pretensión de los artistas Modernistas y sus trabajos, su decadencia, narcisismo y demás. Pero toda la crítica de esta clase, aunque sea correcta

y relevante, no contiene nada que justifique el rechazo del Modernismo *como arte*. Adicionalmente, la gran parte de este criticismo intenta refutar el falso e inmensamente inflado mito de la personalidad del artista de vanguardia, un objetivo que no es necesariamente relevante a la cuestión de si sus obras son o no, obras de arte. Otra parte de la crítica toca los aspectos negativos y no necesariamente esenciales de las obras mismas; pero la crítica no toca los atributos que podrían establecer si estas obras son obras de arte. Antes de que critiquemos algo – bien sea apetecible o no, nutritivo o no – debemos asegurarnos que esa cosa sea en verdad comida. El Modernismo prosperó y tuvo éxito en sobrevivir, precisamente porque de un lado, borró todas las líneas demarcantes entre el arte y el no-arte, y de otro lado los teóricos no tuvieron éxito en volverlas a delinear. Así pues, se creó un estado de duda y de incertidumbre que fue totalmente explotado por los artistas y por los mercaderes del arte para exhibir cualquier cosa como una obra de arte. La crítica está atrapada en una situación en la cual ocupa su atención en la interpretación de estas obras y en la valoración estética de ellas, ya sea positiva o negativa, sin abordar la pregunta más básica e importante: Son estos trabajos, obras de arte? Lo que es único en la crítica que se adelanta en este libro es precisamente el intento de demostrar por qué el Modernismo no es arte. Si el análisis prueba convincentemente que el Modernismo no creó arte, entonces toda discusión y crítica con relación a la calidad de sus productos es manifiestamente superflua.

Segundo, parece ser que una de las razones por las cuales la crítica al modernismo no ha tenido ningún efecto en las cuestiones del arte en sí mismo es que todos los críticos han caído en la trampa de una paradoja semántica: De un lado han rechazado en un grado u otro los productos del Modernismo; pero, de otro, por ese solo hecho reconocen estos productos, implícita o explícitamente como obras de arte. De hecho el siglo XX inventó mucha más verbosidad y terminología que arte y mucha gente ha caído inexorablemente en esta trampa. Pero esta trampa no es inevitable. Quien quiera que este seriamente interesado en discutir el arte del siglo XX debe primero resolver un dilema fundamental: Con relación a las obras creadas en el siglo XX *que no son obras figurativas*, ¿son o no son obras de arte?

Tal como veremos en lo que sigue, en el siglo XX fueron ingenizados alrededor de doscientos nombres para las supuestas diferentes escuelas, las cuales fueron entonces clasificadas en meta categorías tales como arte no-representacional, vanguardia, neo-vanguardia, Modernismo, Posmodernismo y otras, pero todas estas etiquetas de nombres y categorías tendrían sentido, solamente si fueran vistas como denominaciones de distintos productos del

arte. Esto quiere decir, que este léxico es importante y significativo únicamente para quien observa el arte del siglo XX *desde adentro* y lo considera arte, bien sea bueno o malo. Aún si un crítico rechaza algo como arte muy malo, él o ella lo están inherentemente reconociendo como arte. Me temo que al menos algunos de los críticos del arte moderno nombrados anteriormente estarían contentos en afirmar que el sujeto de su crítica no es para nada arte. Pero ellos han evadido esto, bien sea porque no tienen el coraje para no ser ambiguos o porque tal pronunciamiento los obligaría a decir explícitamente *por qué* es que estos trabajos no son arte, y no estoy seguro de que tengan una respuesta convincente para ello.

La otra posibilidad es tomar un punto de vista diferente, mirando al arte del siglo XX *desde afuera*, viéndolo como un enorme agregado de cosas cuyo único común denominador es que son considerados obras de arte aunque no son obras figurativas. Desde este punto de vista no tienen ninguna importancia las diferencias entre los componentes de este agregado, ni la proliferación de etiquetas y clasificaciones usadas para su clasificación, porque toda esta totalidad es juzgada a la luz de una sola pregunta: ¿Es una colección de obras de arte o no? La respuesta de este libro es que esta totalidad no es arte, y por tanto yo prefiero llamar esta categoría simplemente no-arte.

El término “arte no-representacional” es de hecho suficientemente amplio para aplicar a todos los productos del arte del siglo XX, pero incluye la palabra “arte”, y esto puede llevar al lector y a mí a caer en la misma trampa que ha enredado a otros. Aunque con relación a la lógica del libro el término “no-arte” es el más exacto que he podido encontrar, me temo que su uso exclusivo para indicar todas las obras no figurativas pueda hacer la lectura difícil para muchos porque el concepto no es todavía común. Por este motivo, en los próximos capítulos usaré algunas veces este término y algunas veces también el término “Modernismo”, el cual es muy común y también lo suficientemente ambiguo para cubrir todo lo que se ha hecho en el siglo XX. Pero el lector debe recordar que el significado de “modernismo” en este libro es precisamente “no-arte”. Desde el Capítulo Tres en adelante, el libro tratará principalmente con la comparación de lo que se llama “arte abstracto” – que clama ser la alternativa más seria al arte figurativo en el siglo XX – junto con el arte figurativo; y mostrará gradualmente que en el arte abstracto no hay ninguno de los atributos que son quizá una condición necesaria para que una cosa sea obra de arte. En otras palabras, intentaré mostrar que el “arte abstracto” no es abstracto ni tampoco arte, sino más bien la reducción del arte figurativo a colores y formas.

Varios colegas me dicen que no tiene sentido aguijonear al arte abstracto porque en todo caso ese caballo ya está muerto, y ya nadie más le pone atención de manera seria. De hecho quizá ya no queden artistas que se ocupen de él seriamente, pero esto no es así porque hayan llegado a la conclusión de que no es arte; sino más bien porque la preocupación por ello los ha llevado a un callejón sin salida, y el público está cansado de ver una y otra vez lienzos embadurnados de color sin ningún desarrollo de algo más.

Aunque tanto los artistas como los críticos ven en esto un fenómeno que es obsoleto o cuyo tiempo ha pasado, ningún museo de arte moderno ha ofrecido aún su colección para subasta, ninguno ha regresado su colección a los artistas o a sus herederos, y ciertamente ninguno ha botado todavía a la basura su colección. Este es un problema más común que lo que aparece a simple vista: En 1984 en una conferencia que se llevó a cabo en Salzburgo para discutir el futuro de los museos, el representante de una fundación famosa argumentaba, ¡“Nuestro problema no es, qué es lo que tenemos que adquirir, sino más bien, qué debemos botar del museo ya que el costo del mantenimiento es bastante alto!” Siendo que no tiene sentido el refutar cada una de las corrientes del no-arte por separado, la refutación al arte abstracto debe ser considerada como modelo de refutación de todas las otras corrientes no-representacionales. Esto quiere decir, que por simple generalización es fácil darse cuenta que todas las conclusiones con relación al “arte abstracto” como no-arte, también se aplican a todas las demás corrientes, todas las cuales son reducciones de distintos aspectos del arte figurativo.

Similarmente, desde el punto de vista que considera todas las obras no-representacionales en bloque, no tiene ninguna importancia en lo más mínimo la calidad o el valor artístico de los productos incluidos en esta clase. Porque mientras no esté claro que es lo que realmente merece ser incluido en la categoría “arte”, los juicios de valor artísticos o estéticos con relación a estas cosas no tienen fuerza, de manera que este libro no se referirá a este aspecto. Esto significa que una persona que camina hambrienta por el campo, debe primero establecer si lo que se encuentra en el suelo es algo comestible antes de preguntarse si es apetitoso.

Tercero, es triste y descorazonador tener que admitir que aunque no poca crítica severa del Modernismo ha sido escrita en términos claros, esta no ha tenido ningún efecto real sobre el modo en el cual se ha desarrollado el Modernismo. Los artistas han continuado produciendo mientras ignoran la crítica adversa, los dealers han continuado el mercado, críticos ignorantes o corruptos han continuado alabando, y los

museos exhibiendo. Parece dudoso que aquellos que producen y comercializan el no-arte lean libros sobre esto – o de alguna clase; y es dudoso que aquellos que son suficientemente inteligentes y letrados para leer crítica seria y profunda, sean tan vanos como para preocuparse de la producción y comercialización de las vanidades con las cuales la crítica trata.

Más aún, incluso en el caso de aquellos que son capaces de entender una crítica seria, eso no es relevante desde su punto de vista, ya que su criterio principal con relación a lo que hace de algo una obra de arte, no son los atributos de la cosa; tampoco si tiene conexión con problemas de bueno o malo, verdad o falsedad, sino si es rentable y cuán rentable. Aquí reside el gran peligro para el futuro del arte: En el momento en que el principal objetivo del arte no es cultural, cognitivo, y la expresión de lo mejor de la humanidad sino en cambio es económico, entonces todo criterio queda subordinado a la etiqueta de precio. Es una ley de la naturaleza que cuando un espacio ecológico es desocupado por sus ocupantes naturales, se llena rápidamente con los desplazados de todas las clases, quienes compiten fieramente por la posesión y la explotación de los recursos que contiene. Desde el momento en que el arte figurativo cesó de ser el paradigma del arte, y ningún otro se construyó en su lugar, el resultado es un vacío cultural que ha sido llenado por muchas criaturas parasitarias de la cultura.

De manera que el factor decisivo que determina como se desarrollan las cosas en el arte, no son los artistas, porque en la era del no-arte no hay artistas reales. El factor que realmente determina lo que pasa en el arte es un gremio de mercaderes del arte, pseudo-artistas y el establecimiento artístico, el cual vive en simbiosis. Esta criatura amébrica tiene sus propios intérpretes y medios de publicidad y mercadeo, así que difícilmente depende en algún sentido de los teóricos. Más aún, ya que esta criatura no tiene esqueleto, emplea la crítica que se le hace como modo de fabricarse el esqueleto del cual carece. Este hecho agrava mucho más el dilema de cualquier teórico con relación a si tiene algún sentido, escribir artículos o libros en contra del no-arte.

Sin embargo, a pesar de todas las limitaciones y dificultades indicadas, yo creo que tiene sentido y se justifica escribir críticamente en contra del no-arte, por dos razones: De una parte, para aumentar la desilusión entre los amantes del arte y de otra parte, para motivar a personas con conocimiento y con talento a trabajar seriamente hacia la rehabilitación del arte. La condición necesaria para la rehabilitación del arte es de una comprensión mucho más profunda de la que tenemos hoy en día con

relación a la naturaleza del arte y la cultura. Tal comprensión es necesaria tanto para estar plenamente convencidos de que el Modernismo sólo creó un pseudo-arte, como para conocer qué es lo que requiere el arte del futuro para ser un verdadero arte. Solamente esta comprensión puede pavimentar el camino para el descubrimiento de un nuevo paradigma artístico. Ya que la negación de la actual situación no es suficiente, aún si esta situación es solo falsedad y vacío, tarde o temprano será necesario indicar una alternativa positiva y efectiva que se constituya en un nuevo arte.

Cuando un paradigma nuevo surja – y hay buenas razones para creer que así será – su atmósfera no será en ningún caso ni atractiva ni hospitalaria para los parásitos culturales. Un paradigma nuevo también restaurará para el arte, genios de la estatura de los Botticellis, los da Vincis, y los Van Goghs que el no-arte hizo desaparecer. Es de esperarse que con el despertar y la divulgación de las ilusiones que el Modernismo creó, también amanecerá el reconocimiento de que la formación de un paradigma nuevo debe ser la siguiente tarea en el mundo del arte. Esto puede llegar a ser la tarea más difícil en toda la historia del arte, pero no es un imposible. Es una tarea que vale la pena todo el esfuerzo y precio que haya que pagar, porque de otra manera no podrá el arte liberarse del callejón sin salida en el cual se encuentra, y sin el cual, no podrá ser posible que un nuevo y más promisorio arte surja en el futuro.

A la luz de la anarquía, el estancamiento y el desespero al cual ha llevado el Modernismo, no es de sorprender que hacia el final del siglo XX haya habido una evaluación renovada del arte figurativo y varios intentos por revivirlo de distintas maneras. Pero en la cultura, así como en la vida: Los paradigmas no son reversibles, y aquellos que mueren no pueden retornar.



PAGES MISSING  
FROM THIS FREE SAMPLE

# Bibliografía

- Adler, M.J., and Van Doren, C. (Eds.) (1977). *Great Treasury of Western Thought*. New York and London: R.R. Bowker Company.
- Ahl, V., and Allen, T.F.H. (1996) *Hierarchy Theory: A Vision, Vocabulary, and Epistemology*, New York: Columbia University Press.
- Alloway, L. (1966). *Systemic painting*. New York: The Solomon R. Guggenheim Museum.
- Alloway, L. (1968). Systemic Painting. In G. Battcock (Ed.). *Minimal Art: A Critical Anthology*. New York; E.P. Dutton & Co., Inc.
- Andersen, H. C. (1837). *The Complete Hans Christian Andersen Fairy Tales*. New York: Gramercy Books.
- Appleyard, B. (1984). *The Culture Club: Crisis in the Arts*. London: Faber and Faber.
- Aristotle (1941 edition). *Metaphysics*. W.D. Ross (Trans). R. McKeon (Ed). *The Basic Works of Aristotle*. New York: Random House. En Castellano: Aristóteles *Metaphysics* Traducción de Valentín García Yebra Madrid: Editorial Gredos.
- Aristotle (1941 edition). *De Anima*. W.D. Ross (Trans). R. McKeon (Ed.). *The Basic Works of Aristotle*. New York: Random House.
- Arnheim, R. (1971). *Entropy and Art*. Berkeley: University of California Press.
- Austin, J.L. (1962). *Sense and Sensibilia*. Oxford: Oxford University Press.
- Avital, T. (1974). *Artonomy: A New Type of Art and Its Implications for Art Education in the Future*. Unpublished doctoral dissertation, Hebrew University, Jerusalem.
- Avital, T. (1992). The Complementarity of Art and Design. In G. C. Cupchik and J. Laszlo (Eds.). *Emerging Visions: Contemporary Approaches to the Aesthetic Process*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Avital, T. (1996). Symmetry: The Connectivity Principle of Art. *Symmetry: Culture and Science* (The Quarterly of the International Society for the Interdisciplinary Study of Symmetry) 7 (1):27-50
- Avital, T. (1997). Figurative Art Versus Abstract Art: Levels of Connectivity. In L. Dorfman, C. Martindale, D. Leontiev, G. Cupchick, V. Petrov, and P. Machotka. (Eds). *Emotion, Creativity, and Art*. Perm, Russia: Perm Cultural Institute.
- Avital, T. (1998a). Footprints Literacy: The Origins of Art and Prelude to Science. *Symmetry: Culture and Science* (The Quarterly of the International Society for the Interdisciplinary Study of Symmetry) 9 (1): 3-46. Published electronically by Visual Mathematics – VISMATH, the

- electronic supplement of *Symmetry* – *ISIS*, 1(2), 1999,  
<http://members.tripod.com/vismath/> and [www.mi.sanu.ac.yu/vismath/](http://www.mi.sanu.ac.yu/vismath/)
- Avital, T. (1998b). *Mindprints: The Structural Shadows of Mind-Reality? Symmetry: Culture and Science* (The Quaterly of the International Society for the Interdisciplinary Study of Symmetry) 9(1):47-76. Published electronically by Visual Mathematics- VISMATH, The electronic supplement of *Symmetry- ISIS*, 1(2), 1999.  
<http://members.tripod.com/vismath/> and  
<http://www.mi.sanu.ac.yu/vismath/>
- Avital, T. (1998c). Narrative Thinking in a Structure Oriented Culture. *SPIEL – Siegnier Periodicum zur Internationalen Empirischen Literaturwissenschaft, Universitat- Gesamthochschule Siegen* 16 (1997) (1/2): 29-36.
- Avital, T. and G. C. Cupchik (1998d). Perceiving Hierarchical Structures in Non-representational Paintings. *Empirical Studies of the Arts* 16(1): 59-70.
- Avital, T. (1998e). Artonomy: Systemic Art. Restoring Hierarchic Principles to Art. Catalog for an exhibition in The Fourth International Congress and Exhibition of *ISIS- Symmetry*, Technion I.I.T, Haifa, Israel, September. ORDER AND DISORDER: Organization and Hierarchy in Science, Technology, Art, Design and the Humanities.
- Avital, T. (2000). Фигуративное искусство против абстрактного: уровни связности // Творчество в искусстве - искусство творчества / Под ред. Л. Дорфмана, К. Мартиндейла, В. Петрова, П. Махотки, Д. Леонтьева, Дж. Купчика. - М: Наука, Смысл, 2000. – с. 367–83.
- Avital, T. (2001). Is Figurative representation Arbitrary? A Re-examination of the Conventionalist View of Art and Its Implications for Non-figurative Art. *South African Journal of Art History* 15:1-21.
- Avital, T. (2002). The Origins of Art: An Archaeological or Philosophical Problem? *South African journal of Art History* 16:34-57.
- Barnes, J. (Ed.) (1995). *Metaphysics: The Complete Works of Aristotle*. Revised Oxford Translation, Princeton University Press.
- Barrow, J. D., and Silk, J. (1984). *The Left Hand of Creation*. London: Heinemann.
- Barrow, J.D., and Tipler, F.J. (1986). *The Anthropic Cosmological principle*. Oxford: Oxford University Press.
- Bateson, G. (1974). *Steps to an Ecology of Mind*. New York: Ballantine Books.
- Bateson, G. (1978). The Pattern Which Connects. *The Co Evolution Quaterly* Summer: 4-15.
- Bateson, G. (1980). *Mind and Nature: A Necessary Unity*. New York: Batam Books.
- Batten, M. (1992). *Nature's Tricksters: Animals and Plants That Aren't What They Seem*. L. Lovejoy (Ill.) San Francisco: Little, Brown and Company.
- Cupchik, G.C., and Berlyne, D.E. (1979). The Perception of Collative Properties in Visual Stimuli. *Scandinaviann Journal of Psychology* 20:93 – 104.

- Danto, A. (1964). The Artworld. *The Journal of Philosophy* 61(19):571-84.
- Danto, A. (1974). Transfiguration of the Commonplace. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 33:138-48.
- Danto, A. C. (1984). The End of Art. In B. Lang (Ed). *The Death of Art*. New York: Haven Publications.
- Davies, S. (1991). *Definitions of Art*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Davies W. (1986). The Origins of Image Making. *Current Anthropology* 27 (3): 193-215.
- Delluc, B., and Delluc, G. (1981). Les Plus Anciens Dessins de L 'homme. *La Recherche* 118 (Janvier):14-22.
- Delluc, B., and Delluc, G. (1984). L'art Parietal Avec Lascaux. *Les Dossiers, histoire et archeologie* 87 (Octobre):53
- Delluc, B., and Delluc, G. (1985). De Lémpreinte Au Signe. *Les Dossiers, histoire et archeologie* 90(Janvier):56-62.
- Denis, M. [1912] (1920). *Theories: 1890-1910*. 4th ed. Paris: Rouart et Watelin.
- Dewdney, A.K. (1989). A Tour of the Mandelbrot Set aboard the Mandelbus. *Scientific American* February: 88-91.
- Dickie, G. (1974). *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*. Ithaca: Cornell University Press.
- Dreyfus, T., and Eisenberg, T. (1990). Symmetry in Mathematics Learning. *ZDM-Zentralblatt für Didaktik der Mathematic* (International Reviews on Mathematical Education) 22(2):53-9.
- Duchamp, M. [1946] (1970). Painting...At the Service of the Mind. In H. B. Chipp (Ed). *Theories of Modern Art*. Berkely: University of California Press.
- Duchamp, M. [1957] (1973). The Creative Act. In M. Sanouillet and E. Peterson (Eds.). *The Writings of Marcel Duchamp*. New York: Da Capo Press.
- Elgar, F. (1968). *Mondrian*. London: Thames and Hudson.
- Emmal, T.C. (n.d.). *Butterflies*. London: Thames and Hudson.
- Ferrari M. (1993). *Colors for Survival: Mimicry and Camouflage in Nature*. Vercelli, Italy: Thomasson-Grant.
- Field, D. (1970). *Change in Art Education*. New York: Routledge & Kegan Paul.
- Fisher, A. (19987). *African Adorned*. London: Collins Harvil.
- Fraser, J. T. (1975). *Of Time, Passions, and Knowledge*. New York: Braziller.
- Fraser, J. G. (1960). *The Golden Bough*. Vols. 1 and 2. London: Macmillan & Co.
- Friedlander, P. (1958). *Plato*. New York: Harper and Row.
- Friedman, M. P., and Carterette, E. C. (Eds.) (1996). *The Handbook of Perception and Cognition, Cognitive Ecology*. New York: Academic Press.
- Fuller, P. (1982). *Beyond the Crisis in Art*. London: Writers and Readers Publishing Cooperative Society Ltd.
- Gablik, S. (1984). *¿Has Modernism Failed?* New York: Thames and Hudson.

- Gelb, I. J. A. (1963). *A Study of Writing*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Gibson, J. J. (1971). The Information Available in Pictures. *Leonardo* 4:27–35.
- Gillispie, C. C. (1960). *The Edge of Objectivity: An Essay in the History of Scientific Ideas*. Princeton: Princeton University Press.
- Gleick, J. (1987). *Chaos*. London: Cardinal.
- Gombrich, E. H. (1962). *Art and Illusion*. London: Paidon Press.
- Goodman, N. (1968). *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. New York: The Bobbs-Merrill Company.
- Gould, J. L., and Gould, C. G. (1994). *The Animal Mind*. New York: Scientific American Library.
- Graham, R. K. (1970). *The Future of Man*. North Quincy: The Christopher Publishing House.
- Graves, R. (1960). *The Greek Myths*. Vol. 1. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books Ltd.
- Greenberg, C. [1961] (1970). Abstract, Representational, and So Forth. In H. B. Chipp (Ed.). *Theories of Modern Art*. Berkeley: University of California Press.
- Gregory, R. L. (1966). *Eye and Brain*. New York: McGraw-Hill.
- Guilford, J. P. (1959). Traits of Creativity. In H. H. Anderson (Ed.). *Creativity and Its Cultivation*. New York: Harper & Row Publishers.
- Guirand, F. (Ed.). [1959] (1996). *The Larousse Encyclopedia of Mythology*. London: Chancellor Press.
- Guthrie, W. K. C. (1962). *A History of Greek Philosophy*. Vol. 1. Cambridge: Cambridge University Press.
- Guthrie, W. K. C. (1965). *A History of Greek Philosophy*. Vol. 2. Cambridge: Cambridge University Press.
- Habermas, J. (1985). Modernity: An Incomplete Project. In H. Foster (Ed.). *Postmodern Culture*. London: Pluto Press.
- Hagen, M. A., and Jones, R. K. (1978). Cultural Effects on Pictorial Perception: ¿How Many Words Is One Picture Really Worth? In R. D. Walk and H. L. Pick, Jr. (Eds.). *Perception and Experience*. New York and London: Plenum Press.
- Hargittai, I. (Ed.) (1989). *Symmetry 2: Unifying Human Understanding*. Oxford: Pergamon Press.
- Hargittai, I., and Hargittai, M. (1994). *Symmetry: A Unifying Concept*. Bolinas, xx: Shelter Publications.
- Heisenberg, W. [1959] (1962). *Physics and Philosophy*. New York: Harper and Row.
- Henshilwood, C. S. (2001). An Early Bone Tool Industry from the Middle Stone Age at Blombos Cave, South Africa: Implications for the Origins of Modern Human Behaviour, Symbolism and Language. *Journal of Human Evolution* 41:631–78.
- Henshilwood, C. S., d'Errico, F., Yates, R., Jacobs, Z., Tribolo, C., Duller, G. A. T., Mercier, N., Sealy, J. C., Valladas, H., Watts, I., and Wintle, A. G.

- (2002). Emergence of Modern Human Behaviour: Middle Stone Age Engravings from South Africa. *Science* 295(5558):1278–80.
- Hesiod. [7th century BC] (1959). *The Works and Days*. R. Lattimore (Trans.). Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Hochberg, J., and Brooks, V. (1962). Pictorial Recognition as an Unlearned Ability: A Study of One Child's Performance. *American Journal of Psychology* 75:624–8.
- Hofstadter, D. R. (1980). *Goedel, Escher, Bach: An Eternal Golden Braid*. New York: Penguin Books.
- Ingalls, Z. (2000). An Education in Risk-Taking. *The Chronicle of Higher Education* April 21: xx–xx.
- Jastrow, R. (1983). *The Enchanted Loom: Mind in the Universe*. New York: Simon and Schuster.
- Jung, C. G. [1951] (1971). On Synchronicity. In J. Campbell (Ed.). *The Portable Jung*. New York: Penguin Books.
- Kant, I. [1787] (1933). *Critique of Pure Reason*. N. K. Smith (Trans.). London: The Macmillan Press.
- Kant, I. [1787] (1982). *Critique of Pure Reason*. N. K. Smith (Trans.). London: The Macmillan Press Ltd. En Español: Kant, I. *Crítica de la Razón Pura* B134-5, Traducción de Pedro Ribas Madrid: Alfaguara, 1998.
- Kennedy, J. M. (1975). Drawing Was Discovered, Not Invented. *New Scientist* 67:523–5.
- Kennedy, J. M., and Ross, A. S. (1975). Outline Picture Perception by the Songe of Papua. *Perception* 4:391–406.
- Kirk, M., and Strathern, A. (1987). *Man as Art*. Berlin: Medea, Taco Verlagsgesellschaft und Agentur mbH.
- Koestler, A. (1964). *The Act of Creation*. London: Pan Books Ltd.
- Koestler, A. (1967). *The Ghost in the Machine*. London: Pan Books Ltd.
- Koestler, A. (1978). *Janus: A Summing Up*. London: Picador.
- Kriesberg, M. (1994). Art: A Casualty of Our Age. In O. Robison, R. Freeman, and C. A. Riley II (Eds.). *The Arts in the World of Economy*. Hanover and London: University Press of New England.
- Krishnamurti, J., and Bohm, D. (1985). *The Ending of Time*. New York: Harper & Row.
- Kuhn, T. S. (1970). *The Structure of Scientific Revolutions*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Kultermann, U. (1971). *Art and Life*. New York: Praeger Publishers.
- Kuspit, D. (1993). *The Dialectic of Decadence*. New York: Stux Press.
- Kuspit, D. (1994). *The Cult of the Avant-Garde Artist*. New York: Cambridge University Press.
- Lakatos, I. (1976). *Proofs and Refutations*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lang, B. (Ed.) (1984). *The Death of Art*. New York: Haven Publications.
- Langer, S. K. (1957). Abstraction in Science and Abstraction in Art. Reprinted as an appendix in *Problems of Art*. New York: Scribner's Sons.

- Lao Tzu (1985). *Tao Te Ching*. The Richard Wilhelm Edition. London: Routledge and Kegan Paul.
- Leakey, M. D. (1981). Tracks and Tools. *Philosophical Transactions, The Royal Society, London, B* 292:100.
- Leakey, M. D., and Harris, J. M. (Eds.) (1987). *Laetoli: A Pliocene Site in Northern Tansania*. Oxford: Clarendon Press.
- Leakey, R. E. (1994). *The Origins of Humankind*. New York: Basic Books.
- Leech, G. (1975). *Semantics*. New York: Penguin Books.
- Lenneberg, E. H. (1967). *Biological Foundations of Language*. New York: John Wiley & Sons.
- Leroi-Gourhan, A. (n.d.). *Treasures of Prehistoric Art*. New York: Harry N. Abrams.
- Levi-Strauss, C. (1963). *Totemism*. Boston: Beacon Press.
- Levi-Strauss, C. (1973). *Tristes Tropiques*. New York: Penguin Books.
- Lloyd, J. E. (1981). Mimicry in the Sexual Signals of Fireflies. *Scientific American* 245(1):110–18.
- Locke, J. [1690] (1976). *An Essay Concerning Human Understanding*. Abridged and edited by John W. Yolton. London: Everyman Classics, Dent  
En Español: Locke, J. Ensayo Sobre el Entendimiento Humano Libro III capítulo III § 6. Traducción de Edmundo O´Gorman. México: Fondo de Cultura Económica.
- Lucie-Smith, E. (1977). *Art Today*. Oxford: Phaidon.
- Lyons, J. (1970). *Chomsky*. London: Fontana/Collins.
- Lyons, J. (1977). *Introduction to Theoretical Linguistics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Marshack, A. (1976). Implications of the Paleolithic Symbolic Evidence for the Origin of Language. *American Scientist* 64:136–45.
- McLuhan, M. (1962). *The Gutenberg Galaxy*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Meyer, U. (1972). *Conceptual Art*. New York: Dutton.
- Miller, G. A., and Johnson-Laird, P. N. (1976). *Language and Perception*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Miller, G. A., and Lenneberg, E. (Eds.) (1978). *Psychology and Biology of Language and Thought*. New York: Academic Press.
- Mitchell, R. W., and Thompson, N. (1986). *Deception: Perspectives on Human and Nonhuman Deceit*. Suny Series in Animal Behavior, Vol. 00. Albany: SUNY Press.
- Mitchell, W. J. T. (1986). *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Moles, A. (1968). *Information Theory and Esthetic Perception*. Urbana: University of Illinois Press.
- Monod, J. (1971). *Chance and Necessity: An Essay on the Natural Philosophy of Modern Biology*. New York: Alfred A. Knopf.
- Morgan, R. C. (1998). *The End of the Art World*. New York: Allworth Press.
- Morris, D. (1990). *Animalwatching: A Field Guide to Animal Behaviour*. London: Arrow Books Limited.

- Morrison, P. (1988). On Broken Symmetries. In J. Wechsler (Ed.). *On Aesthetics in Science*. Boston: Birkhauser.
- Munro, T. (n.d.). *Evolution in the Arts*. Cleveland: Cleveland Museum of Art.
- Murdoch, I. [1961] (1982). Against Dryness: a Polemical Sketch. Originally published in *Encounter*; reprinted in Malcolm Bradbury (Ed.), *The Novel Today*. London/Glasgow: Fontana.
- Nagy, D. (1996). The Western Symmetry and the Japanese Katachi Shake Hands: Interdisciplinary Study of Symmetry and Morphological Science (Formology). In T. Ogawa, K. Miura, T. Masunari, and D. Nagy (Eds.). *Katachi U Symmetry*. Tokyo: Springer-Verlag Tokyo.
- Ne'eman, Y. (1999). *Order Out of Randomness: Science, Society and the Random Generation of Order*. Hebrew edition. Jerusalem: The Van Leer Jerusalem Institute, Hakibbutz Hameuchad Publishing House.
- Neumann, E. (1973). *The Origins and History of Consciousness*. Bollingen Series, Vol. 00. Princeton: Princeton University Press.
- Ortony, A. (1979). Beyond Literal Similarity. *Psychological Review* 86:161–80.
- Pagels, H. R. (1985). *Perfect Symmetry*. New York: Simon and Schuster.
- Panofsky, E. (1954). *Galileo as a Critic of the Arts*. The Hague: Martinus Nijhoff.
- Pattee, H. D. (Ed.) (1973). *Hierarchy Theory*. New York: George Braziller.
- Peitgen, H. O., and Richter, P. H. (1985). *Frontiers of Chaos*. Bremen: Bremen University.
- Phaidon Dictionary of Twentieth Century Art* (1977). Oxford: Phaidon.
- Pilkington, R., and Rushton, D. (1971). Don Judd's Dictum and Its Emptiness. *Analytical Art* 1 (July):2–6.
- Plato [1892] (1937). *Phaedrus*. In B. Jowett (Trans.). *The Dialogues of Plato*. Vols. 1 and 2. New York: Random House. Plato (1937 edition, originally published in 1892). *Republic*. In B. Jowett (Trans.). *The Dialogues of Plato*. Vols. 1 and 2. New York: Random House.
- Plato (1996). *Laws*. In E. Hamilton and C. Huntington (Eds.). *Plato: The Collected Dialogues*. Princeton: Princeton University Press.
- Plato. (1996). *Cratylus*. Benjamin Jowett (Trans.). In E. Hamilton and C. Huntington (Eds.). *Plato: The Collected Dialogues*. Princeton: Princeton University Press.
- Plato. (1996). *Ion*. Lane Cooper (Trans). In E. Hamilton and C. Huntington (Eds.). *Plato: The Collected Dialogues*. Princeton: Princeton University Press. **En Español:** Platón, Ion, 534e, Traducción de Calogne, Lledó y García Madrid: Editorial Gredos, 1982.
- Popper, K. R. (1968). *The Logic of Scientific Discovery*. London: Hutchinson of London.
- Poyer, J. (1989). Military Decoys: The Art of Deception. *International Combat Arms* September: 70–9.
- Prigogine, I. (1980). *From Being to Becoming: Time and Complexity in the Physical Sciences*. New York: W. H. Freeman and Company.
- Prigogine, I. (1984). *Order Out of Chaos*. London: Heinemann.



- Renault, M. [1958] (1988). *The King Must Die*. New York: Vintage Books.
- Ribot, Th. (1899). Abstraction Prior to Speech. *The Open Court* 13:14–20.
- Richter, H. (1965). *Dada: Art and Anti-Art*. London: Thames and Hudson.
- Ripley, D. (1969). *The Sacred Grove: Essays on Museums*. New York: Simon and Schuster.
- Ross, F. (1998). The Great 20th Century Art Scam or How Arrogance and Greed and Folly Nearly Destroyed 2500 Years of Western Culture. Art Renewal Center Web site:  
[http://www.gandynet.com/art/Ross/Rise\\_and\\_Fall.htm](http://www.gandynet.com/art/Ross/Rise_and_Fall.htm).
- Russell, B. [1959] (1985). *My Philosophical Development*. London: Unwin Paperbacks.
- Saint Augustine (1968). *Confessions*. E. B. Pusey (Trans). In R. M. Gale (Ed.). *The Philosophy of Time*. London: Macmillan.
- Savage-Rumbaugh, S., and Lewin, R. (1994). *Kanzi: The Ape at the Brink of the Human Mind*. New York: John Wiley & Sons.
- Scolnicov, S. (1988). *Heraclitus and Parmenides*. Hebrew edition. Jerusalem: Bialik Institute.
- Sheldrake, R. (1981). *A New Science of Life: The Hypothesis of Formative Causation*. London: Blond & Briggs Limited.
- Silvers, A. (1976). The Artworld Discarded. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 34(4):441–54.
- Simon, H. A. (1962). The Architecture of Complexity. *Proceedings of the American Philosophical Society* 106:467–82.
- Simon, H. A. (1973). The Organization of Complex Systems. In H. D. Pattee (Ed.). *Hierarchy Theory*. New York: George Braziller.
- Simon, H. A. (1998). *The Sciences of the Artificial*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Snow, C. P. (1962). *The Two Cultures: And A Second Look*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sokal, A. D. (1996). Transgressing the Boundaries: Toward a Transformative Hermeneutics of Quantum Gravity. *Social Text* #46/47, 14, (1 and 2) (Spring/Summer): 217–52.
- Stamps, J. S. (1980). *Holonomy: A Human System Theory*. Seaside, CA: Intersystems Publications.
- Stiles, K. (1996). Language and Concepts. In K. Stiles and P. Selz (Eds.). *Theories and Documents of Contemporary Art*. Berkeley: University of California Press.
- Swartz, R. J. (Ed.) (1965). *Perceiving, Sensing, and Knowing*. New York: Anchor Books.
- Tarski, A. (1965). *Introduction to Logic and to the Methodology of Deductive Sciences*. New York: Oxford University Press.
- The 20th Century Art Book* (1996). London: Phaidon.
- The World's Religions: A Lion Handbook* (1988 edition). Tring, Herts: Lion Publishing plc.

- Varagnac, A. (1981). From the Neolithic to the Early Bronze Age. In R. Huyghe (Ed.). *Larousse Encyclopedia of Prehistoric and Ancient Art*. London: Hamlyn.
- Waddington, C. H. (1977). *Tools for Thought*. Frogmore, St Albans: Paladin.
- Walker, J. A. (1976). *Glossary of Art, Architecture and Design Since 1945*. London: Clive Bingley LTD.
- Weinberg, J. (1973). Abstraction in the Formation of Concepts. In *Dictionary of the History of Ideas*. New York: Charles Scribner's Sons.
- Weitz, M. [1956] (1962). The Role of Theory in Aesthetics. In J. Margolis (Ed.). *Philosophy Looks at the Arts*. New York: Charles Scribner's Sons. Originally published in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 15:27–35.
- Weyl, H. (1952). *Symmetry*. Princeton: Princeton University Press.
- Whitehead, A. N. (1956). *Science and the Modern World*. New York: Mentor Books.
- Whitehead, A. N. (1968). *Modes of Thought*. New York: The Free Press.
- Whitehead, A. N. (1978). *Process and Reality*. New York: The Free Press.
- Whorf, B. L. (1956). Language, Thought and Reality. In J. B. Carroll (Ed.). *Selected Writings of Benjamin Lee Whorf*. New York: John Wiley and Sons.
- Wittgenstein, L. [1921] (1961). *Tractatus Logico-Philosophicus*. London: Routledge and Kegan Paul.
- Wittgenstein, L. (1963). *Philosophical Investigations*. Oxford: Basil Blackwell.
- Wolfe, T. (1975). *The Painted Word*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Woodhouse, B. (1980). *The Bushman Art of Southern Africa*. London: Macdonald General Books.
- Zabrodsky, H., Peleg, S., and Avnir, D. (1992). Continuous Symmetry Measures. *Journal of the American Chemical Society* 114(20):7845.
- Zahavi, A. (1987). The Theory of Signal Selection and Some of its Implications. In V. P. Delfino (Ed.). *Proc. Inter. Symp. Biol. Evol.* Adriatica Editrice Bari.
- Zemach, E. (1975). Description and Depiction. *Mind* 84:567–78.
- Zemach, E. (1986). No Identification without Evaluation. *British Journal of Aesthetics* 26:A51239–251.
- Zukav, G. (1984). *The Dancing Wu Li Masters: An Overview of the New Physics*. London: Fontana Paperbacks.



# Índice analítico

## A

- aborigen (Australia), 492  
Abstracción en la Ciencia y la  
    Abstracción en el Arte, La,  
    242  
abstracción geométrica, 239  
África, 105  
Agustín, San, 209, 250  
aisthetikos (perceptible), 61  
Albers, Joseph, 61, 455, 456  
alfabetografía, 257, 258  
alma, 18, 196, 197, 202, 203, 204,  
    205, 206, 207, 212, 213, 250,  
    305  
Amazonas, 105, 215, 436  
anamnesis, 203  
Andersen, Hans Christian, 1  
Antiguo Testamento, 457  
antropomorfo, 409  
Apopis (Apep, Apepi, o Rerek),  
    359  
Appel, Karel, 61, 122, 158, 244,  
    355, 364, 375, 380  
Appleyard, Bryan, xxvii, 490, 497  
Aquino, Santo Tomás de, 208  
arañas, 72, 80  
*árbol de Ilan*, 377, 378, 381  
Aristóteles, 12, 17, 23, 174, 175,  
    192, 195, 197, 198, 199, 200,  
    202, 205, 206, 207, 208, 209,  
    210, 211, 212, 247, 305, 315,  
    334, 335, 384, 387  
Arp, Jean, 111  
Arquitectura de la Complejidad,  
    La, 390  
Arte Abstracto, xxii, xxvi, xxvii,  
    xxix, xxx, 43, 61, 62, 89, 113,  
    118, 148, 169, 170, 171, 174,  
    175, 176, 186, 187, 188, 189,  
    192, 193, 194, 198, 203, 223,  
    224, 225, 226, 227, 228, 231,  
    232, 233, 236, 237, 238, 239,  
    240, 241, 242, 243, 244, 245,  
    246, 247, 248, 249, 251, 252,  
    253, 254, 264, 272, 298, 299,  
    300, 301, 321, 322, 326, 328,  
    329, 331, 335, 338, 339, 341,  
    342, 343, 345, 346, 347, 348,  
    349, 352, 355, 356, 360, 363,  
    371, 373, 383, 387, 388, 399,  
    400, 407, 413, 421, 426, 427,  
    428, 429, 430, 432, 433, 440,  
    449, 457, 459, 460, 474, 475,  
    476, 477, 478, 479, 481, 488  
Arte Figurativo, xii, xviii, xix, xx,  
    xxi, xxiii, xxiv, xxv, xxvi, xxvii,  
    xxix, xxx, xxxi, xxxii, 4, 8, 9, 11,  
    12, 13, 16, 17, 18, 19, 20, 21,  
    22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29,  
    30, 31, 33, 34, 35, 36, 37, 38,  
    41, 43, 45, 46, 48, 49, 50, 53,  
    56, 57, 58, 63, 66, 67, 82,  
    83,84, 85, 86, 88, 89, 91, 92,  
    93, 101, 113, 115, 124, 128,  
    133, 135, 143, 147, 157, 158,  
    162, 167, 170, 179, 183, 186,  
    188, 189, 190, 193, 194, 195,  
    196, 198, 203, 218, 219, 223,  
    224, 226, 228, 231, 232, 233,  
    236, 237, 238, 240, 243, 244,  
    245, 246, 247, 251,253, 254,  
    255, 259, 264, 272, 274, 278,  
    280, 281, 282, 283, 291, 292,  
    298, 299, 300, 306, 311, 318,  
    323, 325, 326, 327, 328, 329,  
    335, 338, 339, 341, 342, 343,

345, 346, 347, 348, 349, 350,  
352, 353, 355, 360, 361, 363,  
367, 370, 371, 373, 379, 386,  
387, 393, 397, 398, 399, 400,  
401, 402, 406, 407, 409, 412,  
413, 414, 421, 427, 429, 430,  
432, 433, 434, 437, 440, 447,  
448, 449, 450, 451, 452, 453,  
454, 455, 456, 457, 459, 460,  
461, 465, 468, 471, 472, 473,  
474, 475, 477, 478, 481, 482,  
483, 485, 488, 490

Arte No Figurativo, 494  
Arte No Representacional, 397  
*Artonomy* (Artonomía), 395  
Asat (Vrtra), 357  
Asha, 357, 358  
Asia, 407, 420  
Australia, 105, 407, 456

## B

Baldaccini, César, 122  
*Barrow, J. D.*, 337, 495  
Bateson, George, 156, 245, 312,  
318, 340, 347, 358, 371, 388,  
391, 431, 450, 498  
Beardsley, Monroe C., 161, 247,  
287, 491, 492  
Belting, H., xxvii, 282  
Berkeley, 209  
Berkeley, George, 197  
Berlyne, Daniel, xiii, 107, 141,  
391, 489, 491, 498  
Biblioteca Nacional (Jerusalem),  
466  
Big Bang, teoría del, 317, 332,  
346  
biología, 40, 42, 71, 312, 318,  
357, 367, 388  
Blombos, cueva de, 437, 438,  
439, 500  
Bochner, Salomon, 395, 448  
Bohr, Niels, 145, 321  
Borglum, Gutzon, 139  
Bosch, Hieronymus, 149  
Boticelli, Sandro, 122, 140, 353  
Boyce, Sonya, 167  
Braque, Georges, 164  
Brillo Box, 279, 280  
Brooklyn, Museo de Arte, 54,  
118, 119  
Brooks, Hochberg, 408, 501  
Bruno, Giordano, 20, 139  
*Buey Desollado* (Soutine), 116  
Buonarroti, Miguel Ángel, 111,  
137  
Butcher, S. H., 387  
Byrne, Richard, 76

## C

caballos, 94, 95, 96, 100, 191,  
235, 236, 244, 404, 405  
Calder, Alexander, 139, 187, 449  
Campanella, Tomasso, 20  
Cape Town (Ciudad del Cabo),  
437, 443  
Carse, James P., 142, 146  
cazadores-recolectores, 189,  
195, 255, 458  
Cézanne, Paul, 21, 133, 165, 166,  
167, 276  
Champollion, Jean-François,  
173  
Chauvet, cueva de, 88, 162, 404,  
405  
China, 16, 104, 357, 358  
Chipp, B., 93, 175, 186, 234, 240,  
241, 249, 499, 500  
Chomsky, N., 87, 491  
Codis, 305, 313, 314, 315, 316,  
318, 323, 338, 340, 341, 343,  
346, 349, 352, 381, 383, 431,  
440, 479, 480, 485, 486  
coleccionistas, 95, 100, 134, 135,  
463  
comercio, 57, 78, 135, 136, 256,  
464  
complejidad sintáctica, 218, 219,  
364, 378  
complementariedad-exclusión  
mutua, 318, 325  
*Composición en Azul y Amarillo*  
(Mondrian), 167  
Condon, J. C., 445  
Conductismo, 81, 82, 131  
conectividad-desconectividad,  
314, 383, 385, 431

confusión, 39, 54, 55, 94, 95, 96,  
103, 104, 105, 106, 107, 119,  
130, 139, 160, 161, 171, 172,  
175, 176, 187, 233, 234, 235,  
237, 245, 261, 345, 391, 395,  
443  
Cornford, F. M., 203, 491  
Cosmología, 7, 337, 451  
Coward, Jack, 229  
creatividad, xviii, 3, 7, 27, 28, 29,  
33, 36, 39, 117, 145, 147, 148,  
150, 151, 152, 224, 257, 258,  
269, 316, 322, 330, 331, 354,  
355, 359, 387, 388, 389, 394,  
403, 410, 411, 417, 428, 487  
Cristianismo, 161  
*Crítica de la Razón Pura* (Kant),  
20  
Cubismo, 21, 60, 118, 228, 272,  
279, 283, 466  
Cupchick, Gerald C., 492

## D

da Vinci, Leonardo, 39, 137  
Dadaísmo, 2, 58, 153, 157, 158,  
165, 259  
*Daneses Borrachos Muertos*  
(Jorn), 167  
Danto, Arthur, 8, xxiii, 5, 265,  
267, 272, 275, 276, 277, 279,  
280, 281, 282, 284, 285, 286,  
287, 288, 289, 290, 291, 292,  
294, 499  
Darwin, Charles, 329, 384  
*David* (Miguel Ángel), 137  
De Kooning, Willem, 167, 168,  
169, 187, 240, 241, 242  
dealers, xxiii, xxx, 40, 42  
Delaunay, Robert, 89, 186  
della Mirandola, Pico, 20  
Delluc, Brigitte, 406, 495, 499  
Demócrito, 197, 494  
demótico, 173  
Denis, Maurice, 93  
Descartes, Rene, 329, 491  
determinismo-indeterminismo,  
329, 352, 392  
Diament, Alon, 494

Dickie, George, xxiii, 265, 267,  
272, 275, 287, 288, 289, 290,  
291, 292, 293, 294, 492  
diseño gráfico, 50, 61, 62, 148,  
274  
Dreyfus, Tommy, xiii, 458, 492,  
499  
Drug, 357, 358  
Duchamp, Marcel, 21, 52, 58, 81,  
83, 84, 90, 94, 95, 96, 97, 98,  
99, 100, 103, 104, 105, 106,  
109, 112, 119, 128, 129, 130,  
151, 152, 164, 166, 181, 273,  
284, 289, 290, 499

## E

Edad Oscura, 58  
Egipto, 104, 105, 236, 256, 296,  
329, 357, 359  
Einstein, Albert, 5, 10, 32, 124,  
139, 145, 161, 169, 307, 388,  
389, 449  
*El Arte de Amar*, III (Ovidio), 65  
El Castillo, cueva de, 423  
*El Grito* (Munch), 116  
electrones, 285, 434  
elefantes, 38, 66, 116, 455  
*Emilio* (Rousseau), 65  
epistemología, xvii, 18, 20, 195,  
199, 307, 332, 335, 469, 491,  
494  
Escher, M. C., 457, 501  
estética, xxi, xxiii, xxv, xxviii, 42,  
52, 55, 90, 115, 134, 137, 138,  
148, 163, 186, 218, 230, 261,  
262, 263, 265, 266, 267, 275,  
278, 286, 287, 291, 292, 296,  
312, 320, 339, 341, 342, 343,  
344, 345, 363, 391, 398, 399,  
467, 469, 487, 489, 490, 491,  
492  
estructuralismo, 21, 92, 93, 469,  
491  
Etiopía, 409  
Europa, 111, 149, 236, 407, 420  
exhibiciones, xi, 37, 42, 50, 51,  
54, 67, 93, 94, 96, 117, 118,  
119, 120, 121, 127, 130, 143,  
149, 151, 284, 464, 466

Expresionismo Abstracto, 45,  
155, 232, 239, 324, 343, 348,  
364, 368, 391, 457

## F

fénix, 33  
Fernández, Arman, 380  
Ferrari, M., 71, 74, 499  
Field, Dick, xxvii, 39, 502  
Física, xvii, 4, 5, 6, 10, 11, 17, 18,  
20, 23, 32, 106, 109, 169, 175,  
195, 309, 317, 329, 332, 357,  
367, 385, 394, 422, 454, 493  
Fleischman, Martin, 285  
Florencia, 122, 152  
*Flyer I*, 473  
fonemas, 86, 87, 88, 90, 218, 219,  
330, 355, 441  
Fonología, 86  
fotografía, 21, 26, 27, 28, 29, 94,  
100, 127, 128, 129, 130, 152,  
167, 220, 222, 231, 408, 409,  
420, 444, 449  
Francia, 88, 410, 423  
Frey, Dagobert, 451  
*Fuente* (Duchamp), 52  
fulcrum de Arquímedes, xxvi,  
306, 467  
Fuller, Peter, 116

## G

Galilei, Galileo, 11, 16, 17, 18, 19,  
503  
Ghiberti, Lorenzo, 152  
Gibson, J. J., 398, 424, 494, 500  
Gombrich, E.H., 398  
Goodman, Nelson, xxvii, 101,  
166, 237, 293, 294, 343, 361,  
363, 370, 397, 398, 399, 400,  
406, 407, 408, 412, 413, 414,  
415, 416, 417, 418, 424, 425,  
426, 429, 430, 447, 450, 490,  
494, 495, 500  
Graham, Robert K., 40, 42, 500  
gramática, 85, 88, 89, 91, 237,  
238, 245, 259, 352, 479  
Grecia, 5, 13, 163, 257, 329, 357

Greenberg, Clement, 115, 175,  
500  
guerra, 70, 77, 79, 80, 106, 111,  
120, 123  
Guilford, J. P., 148, 500  
Guthrie, W. K. C., 197, 333, 491,  
500

## H

*Haaretz* (periódico), 409  
Habermas, J., xxvii  
Hagen, M. A., 408, 424, 500  
Hargittai, I., 495  
Harries, John G., xiv, 493  
Hebreo, xiv, 122, 414  
Hegel, G. W. F., 308, 311, 493  
Heisenberg, Werner, 20, 145,  
309, 500  
Heizer, Michael, 129  
Helion, Jean, 187  
Henshilwood, C. S., 437, 438, 500  
Hepworth, Barbara, 111  
Heráclito, 19, 199, 200, 491  
Higgs, partículas de, 422  
hinduismo, 358  
Hiperrealismo, 26  
Hochberg, J., 408, 501  
Hofstadter, Douglas, 382, 383,  
494  
holograma, 222  
holones, 364, 365, 366, 367, 368,  
369  
homínidos, 9, 310, 404  
huellas mentales, xxv, xxvi, 22,  
23, 30, 31, 41, 88, 143, 164,  
180, 274, 300, 301, 303, 307,  
308, 310, 311, 312, 313, 314,  
315, 316, 318, 319, 320, 321,  
322, 323, 324, 325, 326, 328,  
329, 331, 332, 334, 335, 336,  
337, 338, 339, 347, 348, 349,  
361, 372, 373, 382, 384,  
385, 391, 392, 393, 394, 395,  
403, 405, 451, 454, 459, 460,  
467, 471, 472, 473, 488, 490,  
491, 493  
humanos, xxii, 6, 14, 23, 25, 50,  
64, 67, 68, 70, 71, 74, 75, 76,  
77, 79, 80, 83, 88, 90, 103, 107,

108, 111, 121, 153, 176, 178,  
185, 190, 193, 194, 195, 234,  
247, 255, 257, 319, 351, 357,  
361, 403, 405, 407, 409, 410,  
412, 420, 434, 435, 436, 438,  
439, 440, 444, 446, 453, 456  
Hume, David, 209, 311, 315, 329,  
384

## I

idealización, 176, 177, 178, 179,  
180, 181, 226, 235, 478  
Impresionismo, xvii, 21, 25, 26,  
34, 35, 36, 64, 118, 176, 272,  
317, 349, 466  
India, 329, 357, 358, 420  
inducción, 205, 207, 208, 209,  
212, 213, 309, 316  
inmigrantes, 409  
insectos, xxii, 64, 66, 67, 69, 72,  
73, 76, 80, 83  
Instituto de Tecnología de Jolón,  
493  
inteligibilidad, 7, 154, 203, 329,  
332, 352, 394, 482  
intuición, xix, 97, 194, 213, 248,  
269, 395, 491  
invenciones, 34, 92, 145, 146  
Irán, 329  
Islam, 105, 161, 457  
isomorfismo, 91, 225, 372, 400,  
418, 419, 421, 424, 435, 450,  
480  
Israel, 51, 52, 95, 105, 106, 120,  
256, 284, 296, 409, 472  
Izfet, 357, 358, 359

## J

Japón, 419, 443  
*Jarrón con Flores y Dos  
Manzanas* (Cézanne), 166  
jerarquía, xxvi, 44, 191, 201, 202,  
211, 213, 216, 217, 218, 223,  
228, 230, 231, 238, 307, 308,  
313, 318, 319, 323, 324, 325,  
326, 327, 329, 341, 348, 356,  
360, 361, 363, 368, 370, 371,  
373, 374, 382, 383, 385, 386,

388, 389, 390, 391, 392, 393,  
394, 395, 412, 454, 480, 482,  
486, 487  
jerarquía-aleatoriedad, 300, 316,  
318, 323, 348, 391, 392, 403,  
451, 486  
jeroglífico, 173  
jirafa, 443  
Jones, R. K., 408, 424, 500  
Jorn, Asger, 167  
Judaísmo, 104, 161

## K

Kandinsky, Wassily, 21, 58, 89,  
164, 186, 284, 356  
Kant, Immanuel, 12, 19, 20, 31,  
32, 33, 213, 309, 311, 315, 335,  
388, 389, 444  
Kennedy, J. M., 402, 408, 420  
*kirin* (jirafa), 444  
Kirkeby, Per, 167  
*Kitty Hawk*, 473  
Klein, Yves, 122, 149, 323, 363  
Koestler, Arthur, 82, 117, 227,  
318, 323, 364, 365, 367, 369,  
501  
Kriesberg, M., 119  
Kuhn, Thomas S., 1, 2, 4, 5, 277  
Kuspit, Donald, xv, xxvii, 65, 98,  
125, 145

## L

*La Estructura de las  
Revoluciones Científicas*  
(Kuhn), 277  
Laetoli, 310, 404, 437  
Langer, Susanne, 242, 243, 244,  
245, 246, 247, 501  
Lao Tzu, 31, 249, 250  
Laplace, Pierre Simon, 329  
Lascaux, cueva de, 286, 407, 499  
Leakey, Mary, 310, 404, 502  
*Lechera, La* (Vermeer), 324  
legibilidad, 45, 171, 172, 220,  
274, 328, 353, 355, 364, 390,  
407, 482  
Leibniz, Gottfried, 447, 491  
Lemaître, Georges, 145



Lenneberg, E. H., 390, 502  
*Les Demoiselles d'Avignon*  
 (Picasso), 111, 112, 283  
 Les Trois Frères, cueva de, 410  
 Levi-Strauss, Claude, 189, 273,  
 357, 436, 439, 502  
 Ley de Gravitación Universal  
 (Newton), 178  
 Ley de la Contradicción, 314,  
 331, 336  
 Líbano, 120, 256, 296  
 Lichtenstein, Roy, 227, 229, 230,  
 231  
 Locke, John, 208, 209  
 Logos, 281, 308, 357, 358  
 Louis, Morris, 61  
 Lucie-Smith, E., 93, 144  
 Lyons, J., 88

## M

Maat (Ma'at o Mayet), 357, 358,  
 359  
 Magritte, René, 149, 150, 167,  
 388, 481, 485  
 Malevich, Casimir, 89, 186, 234,  
 235, 284, 356, 379  
 mamíferos, 67, 107, 118, 140,  
 193, 215, 402  
*Manto del Emperador, El*  
 (Andersen), 1  
 Marini, Marino, 111  
 mariposas, 73, 74, 435, 458  
 matemáticas, 17, 18, 115, 188,  
 196, 202, 207, 268, 269, 357,  
 385, 434, 437, 438, 448, 458,  
 478  
*matrushka* (muñeca rusa), 367  
 McCracken, John, 244  
 McLuhan, Marshall, 14, 16, 489  
 mecánica cuántica, 5, 19, 20, 24,  
 278, 285  
 mecánica newtoniana, 278  
 Mendieta, Ana, 116  
 Mesopotamia, 104, 236, 256  
 metaforización, 145, 257, 322,  
 349, 403, 423, 428  
 metasimetría, 454  
 Meyer, U., 127, 128  
 mímica, 66, 69, 71, 72, 74, 76,  
 413  
 minimalista, 93, 225, 228  
 misticismo, 62, 187, 239, 249,  
 251, 252, 253, 309  
 Mitchell, W. J. T., 71, 415, 502  
 mitología, 31, 33, 91, 189, 346,  
 347, 349, 357, 358, 361, 384,  
 440  
 Modernismo, 7, 8, 9, xii, xiii, xvii,  
 xviii, xix, xx, xxi, xxii, xxiii, xxv,  
 xxvi, xxvii, xxviii, xxix, xxx,  
 xxxii, 4, 9, 11, 23, 26, 29, 33,  
 35, 36, 37, 41, 43, 44, 45, 46,  
 47, 48, 49, 52, 53, 55, 56, 57,  
 58, 60, 61, 62, 63, 64, 66, 67,  
 68, 71, 77, 78, 81, 82, 83, 84,  
 85, 89, 91, 94, 96, 97, 98, 99,  
 105, 106, 107, 109, 110, 113,  
 115, 117, 122, 124, 126, 131,  
 134, 135, 136, 144, 145, 146,  
 152, 157, 158, 159, 163, 164,  
 174, 175, 179, 181, 182, 183,  
 262, 280, 281, 282, 289, 290,  
 291, 292, 306, 356, 357, 454,  
 460, 461, 462, 463, 464, 465,  
 466, 467, 468, 470, 474, 491  
*Modus ponens* (regla de la  
 inferencia), 68  
 Moira, 357, 358  
 Moles, A., 137, 154, 391, 491, 502  
 Mondrian, Piet, xix, 21, 34, 58,  
 61, 89, 92, 116, 158, 164, 167,  
 177, 186, 187, 231, 272, 283,  
 284, 356, 379, 388, 473, 474,  
 499  
 monocromo, 35  
 Monod, Jacques, 155, 156, 502  
 Moorman, Charlotte, 144  
 morfología, 86, 377  
 Morgan, R. C., 134  
 Morrison, Philip, 447, 452, 503  
 Motherwell, Robert, 187, 241,  
 247, 249  
*Mujer en Azul* (Vermeer), 168  
 multiplicidad, 35, 201, 203, 210,  
 212, 213, 315, 334, 335, 347  
 Munro, T., 43  
 Murakami, Saburo, 150  
 Museo Judío de Nueva York, 93

museos, xii, xxx, xxxi, 40, 42, 50,  
51, 52, 54, 56, 62, 63, 96, 110,  
111, 112, 116, 118, 119, 120,  
121, 122, 129, 130, 131, 132,  
135, 142, 143, 149, 181, 192,  
273, 287, 426, 462, 463, 464,  
465

## N

Nagy, Denés, xiii, xiv, 22, 493,  
503  
*Nature*, 438  
Neoclásico, 239  
Neolítico, 236  
Newman, Barnett, 158, 244, 363  
Nicholson, Ben, 187  
Nitsch, Herman, 116  
niveles de estratificación, 254,  
342, 371, 373  
No arte, 114, 262, 280, 287, 289,  
398, 399, 412  
Noland, Kenneth, 455  
novedad, 143, 144, 145, 146, 152,  
154, 164, 166  
Nueva Guinea, 436, 492  
Nueva York, 54, 93, 116, 186, 280

## O

O'Keeffe, Georgia, 187  
onomatopeyas, 495  
Op Art, 149  
orden-desorden, 356, 386, 388  
originalidad, 45, 92, 147, 148,  
294, 331, 353, 354  
oximorones, xxv, 307, 385, 452

## P

Pagels, H. R., 495, 503  
pájaros, 75, 140, 374  
*Pájaros Enterrados en la Nieve*  
(Kirkeby), 167  
Pan, Marta, 111  
Panofsky, E., 18  
paradigma, xii, xiii, xix, xx, xxi,  
xxiii, xxiv, xxvi, xxxi, xxxii, 1, 2,  
3, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 12, 19, 21,  
22, 23, 24, 25, 26, 29, 30, 31,

32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39,  
41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48,  
53, 57, 58, 61, 62, 63, 89, 117,  
124, 136, 147, 157, 158, 236,  
254, 258, 259, 262, 263, 265,  
272, 276, 277, 278, 279, 280,  
281, 282, 283, 284, 285, 286,  
291, 306, 326, 349, 394, 401,  
460, 461, 466, 467, 468, 469,  
470, 471, 472, 473, 474, 488,  
490, 495  
Parménides, 19, 199, 200, 201,  
202, 206, 491  
peces, 69, 74, 140, 402, 406  
Pech-Merle, cueva de, 423  
*Phaidon Dictionary of Twenty  
Century Art*, 34  
Picasso, Pablo, 21, 58, 111, 112,  
164, 228, 414  
Pitagóricos, 202  
Planck, Max, 145  
plantas, xxii, 64, 66, 67, 68, 69,  
70, 71, 72, 76, 79, 88, 111, 176,  
434  
Platón, xii, xxv, 11, 17, 19, 98,  
139, 147, 163, 195, 197, 198,  
199, 200, 201, 202, 203, 204,  
205, 206, 208, 209, 210, 211,  
212, 247, 250, 262, 326, 334,  
335, 384, 491, 503  
pluralismo, xxi, 35, 39, 48, 186,  
274, 286, 407  
Po Chu-i (poeta), 250  
polinización, 72  
Pollock, Jackson, 61, 92, 158,  
177, 238, 364, 380, 388, 485,  
487  
Pons, Stanley, 285  
Pop Art, 149  
Popper, Karl, 101  
Posmodernismo, xxviii  
Postimpresionismo, 276  
pretensión, xxvii, 36, 38, 47, 60,  
66, 67, 71, 135, 139, 146, 154,  
176, 205, 311, 377, 462, 464  
Prigogine, I., 155, 329, 358, 360  
*Principio del Placer, El*  
(Magritte), 149  
progresión, 231, 382, 494  
prosa, 27, 128

prostitución, 57, 134  
 Psicopatología disfrazada de arte, 117  
 publicidad, xxxi, 29, 55, 70, 77, 78, 119, 121, 123, 132, 142, 287, 464

## R

Ra (dios solar), 359  
 racionalidad, 18, 117, 239, 248, 250, 251, 277, 335, 391  
 realidad, xvii, xxv, 3, 4, 7, 8, 17, 18, 19, 20, 22, 29, 30, 31, 32, 33, 71, 76, 86, 94, 96, 101, 102, 103, 106, 112, 124, 129, 144, 148, 150, 160, 164, 175, 176, 178, 179, 180, 182, 185, 187, 196, 200, 201, 203, 216, 222, 225, 242, 264, 273, 277, 278, 285, 297, 300, 307, 308, 310, 311, 326, 328, 329, 330, 332, 333, 334, 335, 348, 357, 360, 371, 383, 393, 400, 401, 421, 425, 439, 440, 441, 444, 453, 454, 480, 481, 483, 484, 488  
 Realismo, 228, 349, 400, 425, 426, 429, 442  
 recursión, 316, 318, 323, 324, 382, 383, 384, 386, 392, 486, 494  
 Reduccionismo, 81  
 regicida, 6  
 relaciones públicas, 47, 55, 78, 119, 123, 125, 172, 286  
 relativismo, xxiii, 161, 162, 163, 168, 200, 265, 273, 274, 275, 287, 289, 429, 442, 444, 445, 446, 448, 449, 495  
 religiones, 10, 251  
 Rembrandt, 137, 221, 368  
 Renacimiento, 16, 20  
 Renault, Mary, 1, 6  
 revolución, xvii, xviii, 12, 16, 18, 19, 20, 21, 28, 32, 63, 124, 153, 176, 432, 441, 472  
*Rey Debe Morir, El* (Renault), 1, 2, 6  
 Richter, Hans, xxvii, 2, 96, 97, 153, 490

Riley, Bridget, 455, 501  
 Riopelle, Jean Paul, 375, 380, 381, 494  
 Ripley, D., xxvii  
 Rita (Rta), 358  
 Romanticismo, 21, 248, 491  
*Ronda Nocturna, La* (Rembrandt), 137  
 Rorschach, test de, 167, 187, 322, 343  
 Rosetta, piedra, 173  
 Ross, A. S., xxvii, 408, 420, 489  
 Rothko, Mark, 355, 379, 485  
 Rousseau, Jean-Jacques, 65, 69  
*Rueda de Bicicleta* (Duchamp), 94  
 Rusia, 5  
 Russell, Bertrand, 309

## S

Sapir-Whorf, hipótesis de, 444  
 Schrödinger, Erwin, 145  
 Schwartz, Arturo, 52  
 Scully, Larry, xiii, 442  
 Sedgely, Peter, 455  
 semántica, xxviii, 26, 45, 84, 86, 89, 91, 92, 137, 138, 218, 219, 221, 222, 339, 354, 355, 374, 378, 379, 381, 389, 403, 419, 477, 479, 487  
*Sensation*, 118, 121  
*Series de árboles* (Mondrian), 231  
 serpientes, 74  
 Serra, Sierra, 138  
 Seth, 359, 384  
 sexo, 54, 66, 76, 80, 113, 114, 119, 216  
 Shakespeare, William, 39, 389  
 Shalev, Ilan, 377, 494  
 Sheldrake, R., 312, 313, 504  
 Shilluk, tribu, 6, 7  
 Shinar, Pessah, 6, xiii, 490  
 significación, xxi, 89, 241, 245, 319, 327, 338, 438, 478  
 Silk, J., 495  
 Silvers, Anita, 290, 291, 492  
 simetría-asimetría, 31, 300, 305, 313, 318, 325, 326, 327, 328,

332, 347, 348, 352, 372, 392,  
403, 435, 437, 451, 452, 457  
Simon, Herbert A., 338  
simplificación, 43, 163, 178, 188,  
191, 194, 223, 224, 225, 226,  
228, 230, 231, 236, 256, 474,  
476, 478  
sinceridad, 158, 159, 160, 161,  
187, 241  
Síndrome de Duchamp, 81, 83  
Siria, 256, 296  
Smithson, Robert, 130  
Snow, Charles P., 22  
Sócrates, 19, 98, 199, 200, 206,  
250  
sofistas, 163, 200  
Sokal (affaire), 126  
Sokal, Alan D., 126  
Songe (Papua), 408, 420, 501  
Spinoza, Baruch, 139  
*Spiral Jetty* (Smithson), 130  
Stamps, Jeffrey, 327, 367, 391  
Stella, Frank, 455  
Stiles, Kristina, 97  
subjetivismo, 161, 162, 163, 168,  
429, 447, 448, 449  
Sudáfrica, 72, 437, 442  
Sudamérica, 74  
supervivencia, 40, 57, 64, 65, 66,  
67, 68, 69, 71, 72, 73, 75, 77,  
79, 81, 82, 83, 99, 118, 123,  
176, 470  
Surrealismo, 25, 26, 28, 45, 424,  
425

## T

Tanzania, 310, 404, 437  
Taoísmo, 213, 249, 360  
tecnología, 12, 49, 50, 111, 128,  
165, 170, 189  
Teogonía de Hesiodo, 359  
Teoría de la Imitación del Arte,  
276, 278, 293  
Teoría Institucional de la  
Definición del Arte, 8, xxiii,  
265, 275, 288, 290, 291, 292,  
293, 294, 295, 492

teorías de la Relatividad  
(Einstein), 5, 19, 20, 32, 124,  
161, 169  
*The Future Man* (Graham), 40  
toro, xxii, 99, 116, 215, 217, 219,  
220, 228, 229, 422, 424, 445  
totemismo, 30, 189, 346, 347,  
349, 357, 437, 439, 440  
tráfico, señales de, 426, 427, 428  
*Tríptico de Vaca* (Lichtenstein),  
228, 229  
Turner, Joseph M., 25, 165

## U

Uffizi (galería), 122  
*Última Cena, La* (Da Vinci), 137  
universales, 63, 71, 88, 89, 90,  
101, 102, 114, 163, 178, 187,  
195, 198, 200, 206, 207, 208,  
209, 210, 211, 212, 230, 231,  
233, 371, 445, 453, 476, 480,  
487  
Universidad de Stellenbosch,  
442  
universo, 19, 32, 47, 49, 168, 216,  
258, 313, 317, 337, 346, 357,  
358, 360, 370, 422, 451, 493

## V

van Doesburg, Theo, 186  
Van Gogh, Vincent, 129, 164,  
170, 171, 276, 353, 368, 375,  
388, 416, 481, 487  
Varagnac, André, 236  
venado, 320, 322, 324, 325, 420,  
493  
Vera, Silvia, 95  
Vermeer, Jan, 140, 141, 168, 324,  
336, 389, 414  
*Visión de Daniel, La*  
(Rembrandt), 221  
*Visita, La* (De Kooning), 167  
von Neumann, John, 145

## W

Waddington, C. H., 312  
Wallinger, Mark, 95, 96, 100

*Webster's Dictionary*, 191  
Weitz, Morris, xxiii, 265, 266,  
267, 268, 270, 271, 272, 273,  
274, 275, 287, 289, 292, 294,  
295, 505  
Werner, Braun, 70, 145  
Weyl, Hermann, 434, 448, 449,  
451  
Whitehead, Alfred North, 115,  
192, 209, 311, 358, 360, 491  
Whiten, Andrew, 76  
William de Ockham, 209, 313  
Wilson, Andrew, 490  
Winner, Ellen, xiv, 494  
Wittgenstein, L., 250, 495, 505

Wolfe, T., xxvii  
Wright, Orville, 473  
Wright, Wilbur, 473

**Y**

Young, Thomas, 173

**Z**

Zahavi, A., 69  
Zemach, E., 414, 495  
Zoroastrismo, 358  
Zulú, tribu, 444