

ARTICULOS/ARTICLES

**EL LUGAR DE LA ESTÉTICA EN LA CONCEPCIÓN DEL ARTE
COMO SIGNIFICADO ENCARNADO¹**

**THE ROLE OF AESTHETICS WITHIN DANTO'S VIEW OF ART AS
EMBODIED MEANING**

María José Alcaraz
Universidad de Murcia

Resumen:

En este texto me propongo examinar algunas aporías que se siguen de la caracterización del arte como significado encarnado defendida por A. Danto y de su rechazo a que la dimensión estética de las obras de arte juegue un papel esencial en la constitución del significado artístico. Pese a que Danto ha recuperado cierto papel para la dimensión estética del arte -a través de su concepción de las propiedades estéticas como moduladores del contenido artístico, de su distinción entre belleza interna y belleza externa y, por último, de su analogía entre la noción kantiana de “ideas estéticas” y su definición de obra de arte como significado encarnado-, no parece que reconozca al carácter estético de la obra de arte el papel que debería poseer en la conformación del significado artístico, dada su propia concepción del arte como significado encarnado.

Palabras Clave: Significado encarnado, Tesis de la dependencia, Belleza interna y belleza externa, Valor estético y significado artístico.

Abstract:

In this paper I aim at examining some puzzles that follow from considering at once Danto's definition of art as embodied meaning and his rejection of a constitutive role of aesthetic properties in artistic meaning. While Danto has lately reintroduce some considerations about the role of aesthetics in art -via his conception of aesthetic properties as inflectors, his distinction between internal and external beauty, and, lastly, his analogy between Kantian

¹ Este trabajo ha sido posible gracias a la financiación de los proyectos “El valor estético y su interacción con otros valores en la práctica apreciativa” (Fundación Séneca: Programa “Jóvenes Líderes en Investigación” 2013) y (FFI2011-23362) “El valor estético y otros valores en arte: el lugar de la expresión” (Ministerio de Ciencia e Innovación). Agradezco los comentarios de un revisor anónimo que sin duda han contribuido a mejorar la claridad y consistencia de este trabajo.

“aesthetic ideas” and his own definition of art as “embodied meaning”-, it does not seem that he is willing to attribute a robust role to aesthetics in the constitution of artistic meaning. However, as I will try to show, aesthetics should be conceived as having this robust role in the configuration of artistic meaning given Danto’s own definition of art as embodied meaning.

Key words: Embodied meaning, Dependency claim, Internal and external beauty, Aesthetic value and artistic meaning.

I. El lugar de la estética en el pensamiento de Arthur Danto

Una de las tesis centrales de la definición del arte propuesta por Danto (1964, 1981) ha sido que lo que hace que un objeto, acción, etc., sea una obra de arte no está esencialmente vinculado al hecho de que produzca una experiencia estética. Es decir, que el arte no es esencialmente un objeto estético, ni tiene por qué proporcionar, como parte de su identidad artística, una experiencia estética. Esta tesis –que, por otra parte, encontraba cierto eco en la práctica artística de los años 60 y 70²- se deriva de la aceptación de su experimento mental de los indiscernibles. De acuerdo con este experimento mental, dos objetos pueden ser perceptivamente idénticos y sin embargo pertenecer a categorías ontológicas diferentes –siendo uno de ellos una obra de arte y el otro un mero objeto. Si esto es así, lo que distingue al arte de lo que no lo es no puede ser una diferencia perceptiva y, por tanto, el carácter estético –entendido como valor perceptivo- de un objeto no puede ser parte de la definición del arte. Danto mostraba, así, que el carácter estético no podía ser una condición necesaria ni suficiente para que un objeto fuese considerado arte; de hecho, el carácter estético de un objeto, de poseer alguno, era completamente irrelevante para su status artístico. Podría ser que un objeto estéticamente valioso no fuera una obra de arte y, viceversa, que un objeto estéticamente indiferente fuera arte de pleno derecho –incluso valioso como arte. Valor artístico y valor estético quedaban así separados, desafiando la tesis central de la concepción estética del arte.

Junto a estas consideraciones derivadas del experimento de los indiscernibles, Danto mostraba además que, en el caso de que una obra poseyera valor estético, éste no podía identificarse simplemente experimentado el objeto en cuestión. Solo una vez que sabemos que el

² Algunas obras emblemáticas del arte moderno –como *Fountain* de M. Duchamp- y contemporáneo –como algunas obras que podrían enmarcarse en el movimiento Conceptual- ratificarían la supuesta independencia entre lo artístico y lo estético.

objeto es una obra de arte y que ha de ser interpretado de cierta manera estaremos en condiciones de percibir y apreciar su valor estético efectivo. De nuevo el experimento de los indiscernibles ofrecía un amplio espectro de ejemplos en los que quedaba confirmado que las propiedades estéticas de dos objetos perceptivamente indiscernibles podían ser completamente diferentes, una vez que los objetos eran percibidos bajo las interpretaciones correspondientes a cada uno de ellos.

Así, por ejemplo, los garabatos de un niño y algunas obras emblemáticas de Cy Tombly poseen, pese a que podrían ser perceptivamente indiscernibles ante un espectador no informado, propiedades estéticas diferentes. Donde en un caso el trazo manifiesta la falta de dominio de la técnica pictórica y cierto uso arbitrario de los materiales de la pintura, en el otro se explota expresivamente el carácter vacilante de los trazos y el desorden propio de una grafía prematura. Si del primero podemos decir que son meros garabatos, borrones y ralladuras, del segundo podemos decir que, al apropiarse de la apariencia vacilante de un lenguaje aún precario y sin terminar de constituirse, expresa la actitud agónica de un deseo de expresión inconcluso; en palabras de Danto, “la mano implícita de la pintura de Twombly es la de la agonía infantil, una imagen de la impotencia manual, de querer hacerlo bien pero de carecer de la habilidad para ello” (2000, 89). Así, la diferencia entre el garabateo infantil y la obra de Twombly es que el primero manifiesta la falta de habilidad expresiva mientras que el segundo la tematiza reflexivamente, dotando, así, a los garabatos de una profundidad significativa de la que carecen los trazos infantiles.

Con este ejemplo, pero también con otros similares, podemos ilustrar la tesis defendida por Danto -siendo ésta una de las pocas tesis no discutidas del autor- de que el carácter estético de una obra no es algo que se da simplemente en una experiencia no informada del objeto; solo puede ser propiamente experimentado cuando percibimos el objeto de cierta manera o bajo cierta interpretación. Es, por tanto, necesario percibir el objeto como el objeto que es, es decir, interpretarlo correctamente, para que su verdadero carácter estético sea accesible experiencialmente. En este sentido, la percepción estética es sensible al conocimiento que tenemos sobre el objeto percibido. Y, así, determinados aspectos de naturaleza estética variarán en función de la descripción bajo la que percibamos el objeto. La experiencia estética sería, por tanto, dependiente de la interpretación y, hasta cierto punto, el resultado de dicha interpretación. Podría decirse, siguiendo a K. Walton,

que la apreciación estética de las obras de arte está atada a las categorías artísticas³ bajo las que han de percibirse las obras.

Más adelante retomaré esta idea –que denominaré, por mor de la simplicidad, “tesis de la dependencia”– en conexión con el problema de la constitución del significado artístico.

Danto ha reiterado a lo largo de sus numerosos escritos, tanto filosóficos como críticos, que el arte y la estética no están atados por lazos de necesidad y que adoptar por defecto una actitud estética ante toda obra de arte es un error no solo categorial sino apreciativo. Ni todo lo que llamamos arte está concebido para el deleite estético ni todo lo que consideramos buen arte posee necesariamente valor estético. Su propuesta, como es bien sabido, descansa en la idea de que lo que distingue a las obras de arte de los meros objetos es que son significados encarnados. Y entiende que esta condición nos permite distinguir el arte del no arte sin necesidad de recurrir a propiedades de carácter perceptivo que pudieran ser expelidas por el experimento de los indiscernibles.

Sin embargo, pese a su defensa recalcitrante de la indiferencia de lo estético para la esencia de lo artístico, Danto ha introducido (2003, 2007) algunos aspectos en su concepción del arte que apuntan hacia una reconsideración del lugar de la estética en el arte. Tres ideas fundamentales han permitido esta reconsideración: en primer lugar, su reflexión sobre el carácter retórico-afectivo de las propiedades estéticas (entendidas como moduladores del contenido representado) en la constitución del significado y/o de la experiencia artística; en segundo lugar, la distinción entre belleza interna y belleza externa; y, por último, la analogía entre la noción kantiana de “idea estética” y su concepción de la obra de arte como significado encarnado.

En *The Transfiguration of the Commonplace* (1981) Danto había introducido una idea que recuperará años después en su *The Abuse of Beauty* (2003) y que parecía atribuir a la dimensión estética del arte cierto rol en lo que era una de las condiciones de lo artístico. Danto afirmaba que la representación artística se distingue de la mera representación en que en la primera el artista no solo produce un objeto que es sobre algo, que tiene contenido, sino que proyecta o expresa cierta

³ Esta tesis fue defendida por K. Walton en su famoso artículo “Categories of Art” (1970). Podría decirse que tanto el artículo de Walton como la idea defendida por Danto de que las propiedades estéticas de una obra son dependientes de la interpretación correcta de la obra han permitido el desarrollo de una concepción de la experiencia y de las propiedades estéticas que atiende a los aspectos no formales que determinan dichas propiedades.

actitud sobre dicho contenido. Este aspecto expresivo tenía que ver con el modo de darse lo representado o el contenido de la obra y, por tanto, pertenecía no al significado propiamente dicho sino al aspecto perlocutivo o afectivo de la obra. Haciendo uso de la noción fregeana de *Farbung*, Danto señalaba (2003) que las propiedades estéticas “coloreaban” el contenido representado proyectando así una cierta actitud sobre dicho contenido al tiempo que se esperaba provocar en el espectador cierta respuesta afectiva hacia lo representado. Danto, sin embargo, expresó su reticencia a considerar que este aspecto afectivo (estético) fuera una condición necesaria del arte, bloqueando así la posibilidad de que lo estético llegara a formar parte de su definición.

Sin embargo, el reconocimiento de la dimensión estético-afectiva de algunas obras de arte y su relevancia a la hora de dar cuenta de la experiencia artística, llevó a Danto a considerar que, en algunos casos, la dimensión estética de una obra era relevante para el significado artístico. Así, introdujo la distinción entre belleza interna y belleza externa como una forma de dar cuenta de la idea de que, en algunas obras, las cualidades estéticas podían jugar un papel esencial en la constitución del significado artístico. Según Danto, esto sucedía cuando la belleza era relevante para el significado de la obra o estaba íntimamente relacionada con la conformación de dicho significado. Aunque Danto planteó la distinción principalmente en términos de belleza, podría extenderse a otras propiedades ya que lo relevante de la distinción es el tipo de relación que se establece entre la dimensión estética de la obra y el significado artístico. Por último, Danto ha retomado la idea kantiana de las obras de arte como expresivas de “ideas estéticas” y ha establecido cierta analogía entre esta idea y su concepción del arte como significado encarnado. Pese a que Danto había situado la estética kantiana del lado del formalismo, siguiendo la interpretación defendida por Greenberg, en su artículo “Embodied Meanings, Isotypes and Aesthetical Ideas” (2007) señala la afinidad que la noción de “idea estética” kantiana posee con su propia caracterización del arte como significado encarnado. Así como en Kant la noción de “idea estética” permite caracterizar el arte en términos de expresión sensible de ideas, la concepción del arte como significado encarnado remite a la idea de que el arte es un modo sensible, estético y afectivo, de expresión de contenidos. Así, gracias a este paralelismo entre las nociones de “idea estética” y “significado encarnado”, Danto parece ceder terreno a la idea de que no podemos dar cuenta de la constitución del significado artístico, como significado encarnado, sensible, de una

forma en la que lo estético no tenga un papel esencial⁴. Esto no conlleva que el arte deba ser bello o producir experiencias estéticas placenteras –y en este sentido, Danto mantiene algunas de sus tesis con respecto a la indiferencia estética de algunas obras o a su carácter negativo desde un punto de vista estético. Reconsiderar el papel de lo estético en la constitución del significado artístico solo conlleva reconocer que la dimensión estético afectiva, sensible, de los objetos artísticos es esencial al modo en el que se conforma su significado, sea esta dimensión positiva o negativa.

Es hasta cierto punto significativo que esta reconsideración del papel de lo estético en la constitución de la obra de arte venga motivada por la reflexión en torno a la propia caracterización del arte como significado encarnado. Con el experimento de los indiscernibles Danto había conseguido mostrar que las propiedades perceptivas de un objeto eran irrelevantes para su estatus artístico –y que, en el fondo, cualquier cosa podía ser arte- pero extrapoló esa indiferencia de lo estético para el carácter ontológico del arte a su caracterización del significado artístico de una forma que resultaría incompatible con su propia caracterización del arte como significado encarnado. Lo interesante es ver cómo, una vez que el análisis de la propia noción de significado encarnado muestra la naturaleza del significado artístico, la dimensión estética recobra su puesto incluso en el plano ontológico, *pace* Danto.

Uno de los autores que ha mostrado de manera clara la inconsistencia que se deriva de la consideración simultánea de la concepción del arte como significado encarnado y de la idea de que lo estético no tiene un papel esencial en la constitución del objeto y significado artísticos ha sido D. Costello (2004, 2008 y 2009). De acuerdo con su análisis de las implicaciones de la noción de significado encarnado y del papel de las propiedades estéticas (entendidas como moduladores) en la constitución de la perspectiva o punto de vista expresado por una obra, Costello ha mostrado que no es posible seguir negando un papel esencial a la dimensión estética de la obra. El significado artístico, si es un significado encarnado, y si es, como señala Danto, un significado expresivo, no puede caracterizarse correctamente sin hacer referencia al modo en el que las cualidades estéticas, sensibles y afectivas, de la obra constituyen dicho significado.

⁴ Es notable que este movimiento o “giro” hacia la estética, como algunos críticos de Danto lo han descrito (véase, Costello 2004, 2008, 2009; Pérez-Carreño 2005) no llega a completarse o a aceptar la tesis de que lo estético tenga un papel esencial en el arte en general.

El argumento de Costello (2008) podría reconstruirse como sigue:

- (i) Danto, ya en *The Transfiguration of the Commonplace* pero con mayor énfasis en *The Abuse of Beauty*, ha apelado a la idea de que lo que distingue a las representaciones artísticas de las meras representaciones es su carácter expresivo.
- (ii) A su vez, este carácter expresivo, que en *The Abuse of Beauty* se relaciona de una manera explícita con el carácter pragmático de la representación, estaría constituido por lo que podríamos llamar propiedades estéticas (ya que éstas son aquellas propiedades que permiten identificar el carácter afectivo de la representación)
- (iii) Por tanto, se sigue de la propia definición del arte como significado encarnado que no es posible identificar una obra de arte en la que la dimensión estética no desempeñe un papel esencial; justamente porque sería esta dimensión la que permitiría identificar el carácter expresivo (que para Danto sería una condición necesaria del arte) de la representación artística.

El argumento de Costello mostraría que lo estético no puede ser expelido de la definición del arte, máxime si aceptamos la caracterización de Danto de la obra de arte como significado encarnado. En este sentido, Costello señala que la reconsideración de Danto de lo estético en la caracterización del significado artístico es insuficiente ya que solo concede que lo estético pueda jugar algún papel esencial en la constitución del significado artístico cuando su relación con dicho significado sea interna⁵. Pero no admite –como debería, según el argumento de Costello– que lo estético pueda tener un papel esencial general en la conformación del significado artístico.

II. Estética y significado encarnado: algunas aporías de la concepción de Danto del papel de lo estético en el significado artístico.

En lo que sigue, me gustaría plantear algunas aporías o tensiones que parecen derivarse de las tesis de Danto arriba indicadas y que surgen cuando reflexionamos sobre cómo entender la relación entre la dimensión

⁵ De acuerdo con el análisis de Danto, la relación entre las propiedades estéticas de la obra y su significado no siempre es interna. A veces, la dimensión estética es externa en el sentido de que es irrelevante para la constitución del significado artístico. Así, no sería por su carácter estético por lo que *Fountain* es una obra de arte, ni jugaría un papel esencial en el significado encarnado por *Fountain* sus supuestas propiedades estéticas.

estética de la obra y la constitución del significado artístico dentro del marco ofrecido por el propio Danto. Creo que estas tensiones se ponen de manifiesto cuando examinamos las siguientes cuestiones.

En primer lugar, y siguiendo la senda señalada por Costello, examinaré cómo hemos de entender la relación entre la dimensión estética de la obra y la constitución del significado artístico a la luz de la tesis de la dependencia; en segundo lugar, revisaré la tesis defendida por Danto de que puede haber arte sin valor estético o de que la excelencia artística puede ser caracterizada con independencia de la excelencia estética. Por último, revisaré la distinción entre belleza interna y belleza externa.

II.I. Estética y significado artístico

Ya hemos señalado la crítica de D. Costello de acuerdo con la que no es posible mantener la concepción de la obra de arte como significado encarnado al tiempo que se limita el carácter esencial de lo estético para la conformación del significado artístico a los casos en los que la relación entre belleza y significado es interna. Si el significado artístico es significado encarnado no puede tener solo un papel esencial *en algunos casos*. El carácter sensible, afectivo, propio del significado encarnado requiere que el papel desempeñado por las cualidades estéticas de la obra sea sistemático, no ocasional.

Costello ha mostrado con este argumento que lo estético es relevante tanto para la caracterización del significado artístico (y el análisis de los elementos que lo constituye o que contribuyen a su conformación) como para la definición ontológica del arte. No puede haber arte sin estética si la obra de arte se entiende como significado encarnado.

En este apartado me gustaría abundar en cómo podemos entender la relación entre la dimensión estética de la obra y la constitución del significado artístico una vez que tenemos en cuenta la tesis de la dependencia defendida por el propio Danto⁶.

⁶ Creo que si bien el razonamiento expuesto en este apartado es congruente con la importancia que Costello otorga a la dimensión estética de la obra de arte, se distingue de los ofrecidos por este autor en la medida en la que apunta no tanto hacia las razones por las que Danto debería reconocer un papel más sustancial a la dimensión estética del arte, como hacia el modo en el que deberíamos comprender la relación entre la dimensión estética de la obra y el significado artístico. En este sentido, el argumento expuesto en esta sección articula una determinada forma de comprender cómo la dimensión estética de la obra constituye el significado artístico que sea consistente con la llamada “tesis de la dependencia” expuesta más arriba.

Recordemos que la tesis de la dependencia nos dice que el valor estético o las cualidades estéticas de una obra son apreciables o experimentables solo cuando percibimos el objeto bajo su interpretación correcta. Es decir, el valor estético no es un tipo de valor que pertenezca al objeto, sino a la obra. Además, solo es accesible una vez que el objeto se percibe bajo la interpretación correcta –recordemos que es la interpretación la que transforma un objeto en una obra de arte. Decíamos anteriormente que esta tesis ha sido una de las menos controvertidas de las defendidas por Danto y que pocos cuestionan que dos objetos puedan poseer cualidades estéticas diferentes una vez que éstas se muestran sensibles a los cambios de interpretación.

Ahora bien, si la tesis de la dependencia es cierta, parece que el rol de las propiedades estéticas en la constitución del significado artístico reclamado por Costello quedaría problematizado. ¿Cómo podrían las cualidades estéticas contribuir al significado artístico si estas están parcialmente determinadas por dicho significado?⁷ ¿En qué sentido puede contribuir la dimensión estética de la obra a conformar una interpretación, un significado, que en parte determina dicha dimensión estética? Creo que solo hay una forma de entender la relación entre la dimensión estética de la obra de arte y la conformación del significado artístico que evite la aporía implícita en esta cuestión y que mantenga una concepción sustantiva de dicha relación. Esto es, que nos permita recoger la idea de Costello de que la dimensión estética de la obra de arte juega un papel esencial en la constitución del significado artístico.

Danto nos dice, con razón, que la dimensión estética de la obra no es idéntica a la del objeto y que solo cuando percibimos el objeto bajo su interpretación correcta podemos experimentar y apreciar su verdadero carácter estético. Ahora bien, que esto sea así no tiene por qué implicar que las propiedades estéticas no jueguen un papel determinante en la constitución del significado artístico. Bajo una cierta concepción del

⁷ La cuestión de cómo es posible esta relación entre la dimensión estética y el significado ha sido, creo, parcialmente oscurecida por el modo en el que el propio Danto ha hecho hincapié en la idea de que solo bajo una identificación del significado de la obra podemos determinar el carácter estético de la misma. El propio Danto ha mantenido una postura con respecto a las condiciones que nos permiten identificar el carácter estético de la obra que podemos reconocer incluso en sus reflexiones tardías (véase Danto 2005). De acuerdo con Danto, el carácter estético de la obra de arte solo es accesible cuando sabemos que el objeto que contemplamos es una obra de arte y cuando sabemos cuál es su significado. Esta concepción, sin embargo, parece que no deja suficiente espacio para que la dimensión estética de la obra contribuya a la constitución del significado artístico, ya que dicha dimensión sería algo que se deriva del significado de la obra, más bien que algo que pudiera constituir dicho significado.

proceso de comprensión de la obra o de captación de su significado, el carácter estético de una obra puede mostrarse como siendo sensible al marco proporcionado por la interpretación artística al tiempo que nutre o contribuye a dicha interpretación. De acuerdo con esta concepción, es cierto que determinadas descripciones de la obra son necesarias para que su dimensión estética sea accesible al espectador. Así, siguiendo con nuestro ejemplo de Cy Twombly, solo cuando sabemos que *The First Part of the Return from Parnasus* (1961) es una obra del artista estadounidense en la que intenta expresar, apropiándose de los rasgos de la manipulación de la pintura en la edad infantil, ciertas emociones primarias, tan vacilantes como su expresión, podemos captar el carácter afectivo de sus trazos con pleno sentido. Pero ello no implica que esta respuesta afectiva sea irrelevante para la interpretación de la obra o que no contribuya al significado de la misma. Al contrario, refuerza el carácter de dicha interpretación y la dota de profundidad. Es más, podría suceder que una vez que percibimos estas obras bajo la descripción correcta señalada más arriba sintiéramos que el carácter afectivo de la obra no se corresponde con la pretensión de la obra de tematizar cierto tipo de lenguaje expresivo y que, por tanto, el significado intentado, la obra en definitiva, fuera fallida. Si entendemos de esta manera la relación entre la dimensión estética de la obra y la constitución del significado artístico vemos que no son dos procesos separados. La dimensión estética de la obra se constituye en parte por la interpretación adoptada y, a su vez, la dimensión estética de la obra es parte constitutiva del significado artístico. Son dos aspectos de una misma actividad comprensiva y apreciativa. De ahí que la respuesta afectiva que se deriva de apreciar la dimensión estética de la obra juegue un papel esencial en la evaluación de la obra como significado encarnado.

Con esto quedaría mostrado que no hay incompatibilidad entre aceptar la tesis de la dependencia y mantener, como señala Costello, que la noción de significado encarnado exige que la dimensión estética de la obra desempeñe un papel esencial en la conformación del significado artístico. Y así podemos, manteniendo la concepción adoptada por Danto de la apreciación estética, mostrar cómo ésta puede tener un papel constitutivo en la captación del significado encarnado por la obra.

II.II. Arte sin valor estético

Lo dicho en el apartado anterior tiene asimismo consecuencias para otras tesis que han caracterizado el pensamiento de Danto con respecto a la relación entre valor artístico y valor estético.

Ya hemos visto cómo Danto defendía que el valor artístico no debía caracterizarse exclusivamente en términos de valor estético ya que podemos señalar obras de arte donde la cuestión de la apreciación estética no solo parece una cuestión secundaria, sino completamente irrelevante. Si lo que hace que la *Brillo Box* o *Fountain* sean obras de arte es indiferente a su carácter estético tampoco tendrá sentido decir que éste es parte de lo que constituye su valor como obras de arte. Es decir, Danto no solo ha afirmado que lo estético no puede ser una de las condiciones necesarias o suficientes para que algo sea arte, sino que es perfectamente posible que el valor de una obra *qua* obra de arte sea distinto de su valor estético, si es que posee alguno. La defensa de esta separación entre valor estético y artístico por parte de Danto no solo responde a una necesidad teórica dado el marco propuesto a partir del experimento de los indiscernibles: la propia historia del arte parece ratificar la idea de que la actitud o apreciación estéticas no ha sido históricamente –cuando menos en el arte contemporáneo– la actitud que podemos asumir por defecto ante el arte. Ni todo lo que llamamos arte ha sido producido con una intencionalidad estética –otras funciones, como la piadosa o la política han guiado igualmente la práctica artística–, ni todo el arte que consideramos valioso lo es por su cualidad estética –supuestamente el valor artístico de *Brillo Box* no coincide con la experiencia estética que pudiera proporcionar.

Sin embargo, no es difícil percibir que estas tesis entran en conflicto con lo que hemos señalado en el apartado anterior a la luz de la crítica de D. Costello⁸. Si, como señala Costello, no es posible negar un papel esencial a la dimensión estética de la obra en la constitución del significado artístico y si, como he defendido anteriormente, la tesis de la dependencia es compatible con la posibilidad de que la dimensión

⁸ Costello (2004) ha ofrecido otros argumentos que irían en contra de esta supuesta indiferencia de lo estético para el carácter artístico de un objeto. Así, ha señalado que el éxito de obras como *Brillo Box*, que parecen ejemplificar la idea de la indiferencia estética del arte, no es en realidad comprensible sin apelar al carácter estético del objeto. Después de todo, el lugar que esta obra ocupa en la historia del arte contemporáneo –y que no ha sido extendido a otras obras que compartían espacio en la galería cuando fueron expuestas por primera vez en 1964– se debe al modo en el que esa supuesta indiferencia estética se hace especialmente visible en obras como *Brillo Box*. El propio Danto (2007) ha acabado por reconocer que, una vez que se abraza una concepción amplia de la dimensión estética del arte (una concepción que no esté, por así decir, limitada a la idea de que el valor estético primordial es la belleza) es posible reconocer que, incluso en obras como *Fountain* o *Brillo Box*, hay una dimensión estética vinculada al significado artístico; si bien esta dimensión puede justamente ser caracterizada como de “tedio” estético.

estética de la obra juegue un papel determinante en la constitución del significado artístico, no parece que podamos negar que el valor de una obra de arte *qua* significado encarnado pueda estar desligado de su valor estético. No podría darse el caso de que una obra fuera valiosa artísticamente, es decir, como significado encarnado, pero que su cualidad estética no estuviera conectada de una forma sustancial con dicho valor. Si la obra es valiosa *qua* significado encarnado, entonces su dimensión estética no puede ser indiferente ya que estaría precisamente jugando el papel que tiene que jugar: esto es, proporcionar un acceso sensible y afectivo al pensamiento o idea expresado por la obra.

En este sentido, y justamente una vez que reconocemos (i) que la dimensión estética de la obra no es sin más la dimensión estética del objeto y (ii) el papel que la dimensión estética de la obra desempeña en la constitución del significado artístico, no parece coherente sostener que una obra pueda poseer valor artístico *qua* significado encarnado al tiempo que se afirme la indiferencia estética en la experiencia provocada por la obra. Si bien es posible que la dimensión estética de la obra subraye justamente cualidades estéticas que tradicionalmente no han sido consideradas como valiosas desde un punto de vista estético, lo importante, una vez que atendemos a la tesis de la dependencia y a los argumentos señalados por Costello, es cómo esa dimensión estética resulta efectiva en el modo de darse el significado artístico. Por ello, hemos de insistir en que esta defensa del valor estético como un valor constitutivo del valor artístico no se compromete con la idea, también rechazada por Danto, de que el arte tenga que ser bello para poseer valor artístico. Lo importante no es qué propiedades estéticas posea la obra, sino cómo éstas vehiculen con éxito cierto significado.

Así, la grandeza de las *Pinturas Negras* de Goya reside justamente en cómo a través de la respuesta afectiva negativa que genera la dimensión estética de la obra se logra efectivamente que el significado intentado se encarne sensiblemente. Incluso propiedades que podríamos considerar como carentes de todo interés estético, como la repetición o la monotonía, pueden llegar a constituir el valor estético y artístico de una obra. Piénsese, por ejemplo, en el arte minimal, en la música minimalista o en la película de A. Warhol, *Empire* (1964). En todos estos casos, como en el caso de las *Pinturas Negras* de Goya, el tipo de experiencia estética –o, más bien, el agotamiento de esa experiencia– permiten que determinadas ideas o propósitos significantes sean captados de una forma inextricablemente unida a la experiencia sensible de la obra.

Por la misma razón, habría que matizar la tesis de Danto de que hay obras de arte que siendo estéticamente neutras no pueden ser valoradas artísticamente desde un punto de vista estético. Incluso si el objeto empleado para realizar un *readymade* es estéticamente anodino, como podría ser el caso de la pala para quitar nieve empleada en *In Advance of the Broken Arm (En prévision du bras cassé)* (1915), ya hemos visto que, de acuerdo con la tesis de la dependencia, no es aceptable que el valor estético de una obra de arte coincida con el valor estético del mero objeto del que es perceptivamente indiscernible. Una vez que contemplamos la pala fuera de su contexto habitual y la percibimos de acuerdo con el pensamiento sugerido por el título, las cualidades perceptivas y estéticas de la pala se transforman. Lo anodino se torna misterioso o interesante, algo que el propio Duchamp reconocía con pesadumbre cuando señalaba que, a pesar de que el propósito de los *readymades* era presentar como arte objetos estéticamente neutros, prácticamente cualquier objeto, máxime si se reubica en un contexto artístico, puede proporcionar una experiencia estética.

Por esto, no parece posible que Danto pueda sostener de manera coherente que lo estético no es esencial al valor artístico o que una obra puede ser buena artísticamente sin que su dimensión estética lo sea. La supuesta irrelevancia de lo estético para el arte solo podría argumentarse coherentemente si la noción de valor estético fuese tal que su identificación fuera independiente del significado artístico. Pero ya hemos señalado, justamente siguiendo a Danto, que la tesis de la dependencia conlleva una concepción de la dimensión estética del arte que nos permite entender la noción del valor estético de la obra como algo vinculado internamente al significado artístico. Por todo ello, el papel de lo estético en la constitución del significado artístico que parece derivarse de la propia noción de significado encarnado problematizaría, así, la insistencia de Danto en separar valor artístico y valor estético.

II.III. Belleza interna y belleza externa

Por último, me gustaría revisar la distinción entre belleza interna y belleza externa propuesta por Danto en 2003 de acuerdo con la que lo estético tendría un papel esencial en la constitución del significado artístico solo cuando la relación entre la dimensión estética y el significado de la obra fuera interna. Si lo dicho en los dos apartados anteriores es válido, entonces no podrían darse casos en los que la belleza –u otras propiedades estéticas– de una obra fuera externa al significado encarnado por la misma. Veamos por qué.

Si tomamos de nuevo como punto de partida la tesis de la dependencia entre las cualidades estéticas de una obra y la interpretación que la constituye como obra de arte, y consideramos las propiedades estéticas de una obra *qua* obra de arte y *qua* mero objeto, notamos que las propiedades estéticas de la obra y del objeto no tienen por qué coincidir. De hecho, lo esperable es que unas y otras fueran conjuntos de propiedades diferentes. Ya hemos ilustrado este fenómeno de la apreciación estética con el ejemplo del dibujo infantil y las obras de Cy Twombly⁹. Una vez que tenemos la distinción entre las propiedades estéticas de la obra *qua* obra y de la obra *qua* mero objeto, estamos en condiciones de mostrar por qué resulta incoherente hablar de la belleza externa *de* la obra. La razón es la siguiente: una vez que hemos aceptado la tesis de la dependencia, las propiedades estéticas de la obra son aquellas que percibimos justamente en relación con la interpretación que consideramos correcta de la obra. Esto es justamente lo que afirma la tesis de la dependencia. No es posible, por tanto, que la obra como obra de arte posea alguna propiedad estética que sea indiferente a su significado o que no esté en cierta relación con él. La presencia de dicha propiedad es justamente posible por la interpretación bajo la que se contempla el objeto.

Es notable que uno de los ejemplos empleados por Danto (2005) para ilustrar la distinción entre belleza interna y externa comete justamente una equivocación entre las propiedades estéticas del objeto y las propiedades estéticas de la obra. Rememorando su experiencia ante *Cuadrado Negro* de Malevitch, Danto nos dice que las grietas que se han formado por el deterioro de la superficie pictórica son, pese a que figuran en la experiencia de la obra, irrelevantes –y, por tanto, externas– para su significado. Sin embargo, parece claro que dichas grietas pertenecen al objeto y no a la obra, por lo que decir de ellas que son propiedades externas al significado de la obra parece trivialmente verdadero. Son externas porque son propiedades estéticas del objeto, no de la obra.

Creo que parte de la equivocación entre propiedades estéticas del mero objeto y de la obra se debe a que las primeras pueden en ocasiones afectar a las segundas: como cuando la suciedad acumulada en un fresco puede hacer que la experiencia de algunas cualidades estéticas de la obra sean menos accesibles e incluso inaccesibles completamente. Pero que

⁹ Si bien es cierto que en este caso lo que estamos comparando son dos tipos de representaciones y no una representación artística y un mero objeto, para la cuestión que nos ocupa –esto es, la dependencia del contenido estético de una representación, objeto, etc., de su percepción bajo la categoría adecuada– el ejemplo sigue siendo válido.

esto sea así no hace que la suciedad o las grietas sean parte de las propiedades estéticas *de* la obra como obra de arte. No lo son, entiendo, porque no han sido propiedades cuya presencia haya sido parte de la actividad del artista al producir su obra. Lo que me gustaría resaltar del uso que hace Danto de este ejemplo para reforzar la idea de la distinción entre belleza interna y belleza externa es que no muestra, *pace* Danto, lo que pretende mostrar. Lo que muestra es que algunas propiedades perceptivas –y quizá también estéticas- del objeto son indiferentes al significado de la obra. Lo que no muestra –y debería mostrar- es que algunas propiedades estéticas de la obra *qua* obra de arte son indiferentes al significado de la misma. Si pudiera mostrarse esto tendríamos una confirmación de que es posible que algunas propiedades estéticas de una obra sean, a la vez, propiedades de la obra pero indiferentes al significado de la misma; es decir, tendríamos un caso donde podríamos hablar de que la obra posee belleza –u otro tipo de cualidades estéticas- externa al significado de la obra, en el sentido de que no contribuye de manera sustancial al significado de la misma. Pero, como hemos señalado anteriormente, si la tesis de la dependencia es cierta, el carácter estético de la obra –su belleza, pero también otras propiedades estéticas- es siempre interno; es decir, contribuye a, o es relevante para, el significado de la obra. Una propiedad estética de la obra, si pertenece a ésta en tanto que obra de arte, no puede tener, como sugiere la distinción de Danto, una relación externa con el significado de la misma.

Podría decirse, entonces, que o bien la distinción entre belleza interna y externa es, entonces, equivalente a la distinción entre propiedades estéticas del objeto y propiedades estéticas de la obra o bien que, si seguimos manteniendo que su rango de aplicación abarca solo las obras de arte y no los meros objetos, la distinción como tal se disuelve. J. Gilmore (2005) ha defendido la primera opción señalando que “parece que en la teoría de Danto hablar de belleza interna es simplemente hablar de belleza artística. Las obras de arte pueden poseer belleza interna pero “*qua* obras de arte” no pueden poseer también belleza externa.”¹⁰ Si bien coincido con la reflexión de Gilmore en lo que respecta a su revisión de la coherencia de la distinción a la luz del contraste entre las propiedades estéticas del objeto y de la obra, creo que la conclusión a la que llega es menos fuerte de lo que sería esperable. Creo que esto se debe en parte a que hay cierta ambigüedad, tanto por parte de Danto como por parte de Gilmore, en el modo de caracterizar la distinción entre belleza externa y

¹⁰ Gilmore, J. (2005), p. 149. La traducción es mía.

belleza interna¹¹. Creo que ambos incurren en una cierta equivocación del significado o del alcance que tiene la noción de belleza externa. En un sentido, parece que por belleza externa nos referimos únicamente a la belleza del objeto (o de la contrapartida material de la obra de arte, siguiendo la expresión a menudo empleada por Danto). En otras ocasiones, la noción de belleza externa parece referir a la dimensión estética de la obra de arte en aquellos casos en los que dicha dimensión resultaría indiferente para el significado artístico. Sin embargo, creo, por lo que he señalado anteriormente, que este segundo sentido es en cierto modo inconsistente. Lo es porque, como ya he tratado de mostrar, no parece ser posible identificar el carácter estético de la obra sin que este tenga algún papel significativo en la determinación del significado de la misma, lo que nos llevaría de nuevo a la idea de que dicha dimensión sería interna.

Esta revisión de la distinción entre belleza interna y belleza externa que, recordemos, servía a Danto para señalar que solo en algunos casos era la dimensión estética de la obra relevante para su significado, mostraría que, finalmente no tiene sentido mantener tal distinción con respecto a la obra de arte, en el sentido de que no hay propiedades estéticas de la obra que estén en una relación externa con el significado de la misma. Si, siguiendo con lo expuesto en este apartado, no podemos mostrar casos genuinos en los que las propiedades estéticas de una obra estén en una relación externa con el significado, no parece que la distinción inicial pueda servir a Danto para limitar el papel de lo estético en el arte a los casos de belleza interna.

Paradójicamente esta conclusión mostraría que una de las supuestas formas en las que Danto ha tratado de reintroducir cierta relevancia de lo estético para el arte sería inconsistente ya que la mera formulación de la distinción entre belleza interna y belleza externa lo es.

Tras lo dicho, creo que es posible, a la luz de estas reflexiones, ahondar en algunos aspectos que favorecen la identificación de un papel sustancial de lo estético en el arte, incluso si nos ceñimos a las consideraciones que el propio Danto ha apuntado al delimitar la esencia de lo artístico. En este trabajo he revisado críticamente algunos aspectos de su teoría que considero inconsistentes y que, de alguna manera,

¹¹ Recordemos que la distinción podría extrapolarse, como el propio Danto ha reconocido, a otras propiedades estéticas y que en este sentido, cualquiera que sea el modo en el que finalmente caractericemos esta distinción, la conclusión a la que lleguemos no solo será relevante para propiedades estéticas positivas, como la belleza, sino para cualquiera que sea el carácter estético de la obra en cuestión.

mostrarían cómo lo estético ha de ocupar un lugar más significativo en la concepción del arte como significado encarnado. En este sentido el carácter de este análisis ha sido fundamentalmente negativo. Sin embargo, creo que también es posible avanzar, en parte siguiendo algunas de las consideraciones que ya hemos señalado, una visión positiva de algunos de los problemas abordados.

Aunque el principal problema abordado en este trabajo se centra en la coherencia con la que es posible seguir a Danto en su concepción de la obra de arte como significado encarnado (y al papel que las propiedades estéticas supuestamente juegan en la constitución del significado artístico) al tiempo que se contempla su tesis de que lo estético no es esencial al arte, parte del diagnóstico ofrecido depende o evoca una cierta concepción de las propiedades estéticas y del modo en el que éstas son identificadas en su contribución al significado artístico. He tratado de mostrar cómo, justamente una vez que aceptamos la tesis de la dependencia, el carácter estético de la obra de arte no puede identificarse sin más con el supuesto carácter estético de la contrapartida material de la obra de arte o del objeto que proporciona a la obra su base material. Como ya se ha señalado, el valor estético de la obra de arte *qua* significado encarnado no tiene por qué coincidir (y en la mayoría de los casos así es) con el carácter estético del objeto. Esto implica que la razón por la que el arte posee necesariamente una dimensión estética no depende del valor estético del objeto *per se*, sino del modo en el que la obra se constituye estéticamente a través de su interpretación¹². Cuando decimos, entonces, que la idea de la obra de arte como significado encarnado no es sostenible conjuntamente con la negación de que la dimensión estética de la obra tenga un papel esencial en la constitución de la obra de arte, no estamos asumiendo sin más que la necesidad de lo estético se derive simplemente del hecho de que estamos respondiendo ante un objeto. El carácter estético de la obra de arte es necesario no porque estemos respondiendo ante un objeto con unas determinadas propiedades materiales, sino porque, siguiendo al propio Danto, la obra se constituye en parte por el modo en el que, a través de una interpretación, ciertas propiedades del objeto se transfiguran dando lugar a una experiencia estética distinta de la que la contemplación de la

¹² En el apartado II.I. he señalado cómo hemos de entender la tesis de la dependencia si el carácter estético de la obra no se ha de entender como un mero subproducto de la percepción del objeto bajo una interpretación. La idea defendida entonces es que es posible articular una comprensión de la tesis de la dependencia compatible con el reconocimiento del papel de la dimensión estética de la obra de arte en la constitución del significado artístico.

obra como mero objeto produciría. En este sentido, el argumento ofrecido en II.I. y el análisis de las posibles inconsistencias que puede plantear la teoría de Danto no depende de una concepción de lo estético que remita meramente al carácter material de la obra o al hecho de que la obra de arte se constituye en parte a través de un objeto. El carácter estético de la obra de arte le es esencial en la medida en que la obra de arte es un significado encarnado, donde la idea de encarnación remite al carácter expresivo y afectivo de la representación artística como rasgo distintivo del arte¹³.

Otra cuestión que puede plantearse a la luz de esta idea es qué entendemos por propiedades estéticas y en qué medida pueden propiedades de este tipo jugar el papel solicitado por la noción de significado encarnado. Aunque no hemos abordado esta cuestión directamente a la hora de discutir la postura de Danto, parece necesario señalar algunos aspectos de la concepción de las propiedades estéticas (o de lo que podemos identificar como el carácter estético de la obra de arte) asumida en este trabajo. Si bien no encontramos en Danto una reflexión sobre este problema en sentido estricto, es posible extraer algunas conclusiones sobre el papel que el propio Danto atribuye a las propiedades estéticas a la luz de las referencias que encontramos en su obra. Si atendemos especialmente a lo expuesto en *The Abuse of Beauty*, parece claro que Danto identifica las propiedades estéticas con aquellas propiedades que dotan al significado artístico de una dimensión pragmático-afectiva. Es notable que tanto Costello (2004) como Gilmore (2005) hayan subrayado la idea de que una correcta comprensión de la dimensión estética de la obra de arte, y de su papel pragmático-afectivo, no puede hacer caso omiso de la repercusión en la dimensión cognitiva de la obra de dichas propiedades. En este sentido, si bien parece que Danto refiere a las propiedades estéticas como aquéllas que carecen de relevancia directa para el significado de la obra (ya que su contribución no sería al contenido representado sino a la dimensión expresivo-afectiva bajo la que se presenta dicho contenido), no parece en absoluto irrelevante para determinar el significado encarnado en una obra de arte el hecho de que la obra posea, gracias a su carácter estético, dicha dimensión expresivo-afectiva. Esto nos llevaría, de nuevo, a reconocer un papel más sustantivo de las propiedades estéticas y del modo en el que conforman la actitud expresada por la obra hacia el significado

¹³ Agradezco la necesidad de clarificar este punto a un evaluador anónimo de este trabajo.

representado. Aunque Danto puede estar en lo cierto cuando sostiene que dichas propiedades no son propiedades gracias a las que un determinado contenido es representado, no se sigue de ello que las propiedades estéticas no jueguen un papel significativo en el modo en el que se constituye dicho significado como significado encarnado.

III. Conclusiones

La filosofía del arte de A. Danto parecía ofrecer una alternativa a la concepción estética del arte y del significado artístico por su rechazo de la idea de que la cualidad estética fuera una condición necesaria para lo artístico o un elemento esencial en la constitución del valor artístico. Pese al rechazo del carácter esencial de lo estético para el arte, Danto ha recuperado cierto papel para la dimensión estética de las obras de arte en algunos de sus escritos tardíos. Sin embargo, como algunos críticos han señalado y como he tratado de defender aquí, esta reconsideración del papel de la estética en el ámbito artístico no parece suficiente ni consistente con su propia caracterización del arte como significado encarnado. Quizá Danto estaba en lo cierto cuando señalaba que el buen arte no tiene por qué ser bello o que no solo las propiedades estéticas positivas, como la belleza o la armonía, pueden dar contenido a la noción de valor artístico. El propio arte vanguardista y moderno mostraba cómo la belleza no tenía por qué ser necesaria para el arte –incluso deseable. Sin embargo, que la belleza no sea imprescindible para el arte no conlleva que lo estético deje de serlo. Si el significado artístico es significado encarnado, y si el significado encarnado conlleva una dimensión sensible y afectiva como parte constitutiva de dicho significado, resulta difícil expulsar lo estético del arte o reducir su papel a algunos casos. Reconsiderar lo estético a la luz de la noción de significado encarnado nos lleva, así, a defender una relación más íntima entre dimensión estética de la obra y significado artístico de la que Danto parecía dispuesto a conceder.

Bibliografía

- Costello, D., (2004) “On Late Style: Arthur Danto’s The Abuse of Beauty”, *British Journal of Aesthetics*, 44/4, pp. 424-439.
- Costello, D., (2008) “Kant and Danto, Together at Last?” en K. Stock y K. Thomson-Jones (eds.) *New Waves in Aesthetics*, Palgrave Macmillan, pp. 244- 266.
- Costello, D., (2009) “Retrieving Kant’s Aesthetics for Art theory After Greenberg” en Francis Halsall, Julia Jansen & Tony

- O'Connor (eds.) *Rediscovering Aesthetics: Transdisciplinary Voices from Art History, Philosophy, and Art Practice*, Stanford University Press, pp. 117-132.
- Danto, A. C., (1964) “The Artworld” *Journal of Philosophy*, Vol. 61, nº 19, pp. 571-584.
 - Danto, A. C., (1981) *The Transfiguration of the Commonplace. A philosophy of Art*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
 - Danto, A. C., (2003) *The Abuse of Beauty. Aesthetics and the Concept of Art*, Chicago and La Salle, Illinois: Open Court.
 - Danto, A. C., (2000) “Cy Twombly” en *The Madonna of the Future. Essays in a Pluralistic Art World*, Berkeley: University of California Press, pp. 86-94.
 - Danto, A. C., (2005) “Embodiment, Art History, Theodicy, and The Abuse of Beauty: A Response to My Critics”, *Inquiry*, 48/2, pp. 189–200.
 - Danto, A. C., (2007) “Embodied Meanings, Isotypes, and Aesthetical Ideas”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 65/1, pp. 121-129.
 - Gilmore, J. (2005) “Internal Beauty” *Inquiry*, 48/2, pp. 145-54.
 - Pérez Carreño, F. (2005): “Símbolo encarnado: del cuerpo al efecto”, en F. Pérez Carreño (ed.) *Estética después del fin del arte. Ensayos sobre Arthur Danto*, Madrid: Antonio Machado, pp. 209-232.
 - Walton, K., (1970) “Categories of Art” *Philosophical Review*, 79 (3): pp. 334-367.

Recibido el 12 de agosto de 2014; aceptado el 27 de julio de 2015.