

## Matilde CARRASCO BARRANCO

Universidad de Murcia, España

matildec@um.es

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-6944-2371>

Recibido: 6/7/2021 - Aceptado: 5/10/2021

Para citar este artículo / To reference this article / Para citar este artigo

Carrasco Barranco, Matilde. "Filosofía, belleza funcional y sentir cotidiano en el arte conmemorativo".

*Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo*, nº 11, (2022): 19-40. <https://doi.org/10.25185/11.2>

# Filosofía, belleza funcional y sentir cotidiano en el arte conmemorativo

**Resumen:** Se denuncia que la filosofía del arte no ha atendido suficientemente ni a la funcionalidad que define a muchas obras, y a géneros como el arte conmemorativo, ni a las emociones que generan: un sentir cotidiano considerado inapropiado como respuesta al arte. Se argumenta que el concepto filosófico (autónomo) de arte lo impide. El reciente debate sobre la necesidad de apreciar una «belleza funcional» insiste en ello. Sin embargo, los análisis de Arthur Danto sobre el arte conmemorativo permiten conciliar un concepto filosófico de arte con su posible funcionalidad y con la afectividad que despierta en la gente corriente.

**Palabras clave:** arte conmemorativo, belleza funcional, belleza interna, Danto.

## Philosophy, functional beauty and ordinary feelings in commemorative art

**Abstract:** There is a complaint that philosophy of art does not pay sufficient attention either to the functionality that defines many artworks, even to certain genres such as commemorative art, nor to the emotions that they raise: ordinary feelings seen as inappropriate responses to art. It is argued that the philosophical (autonomous) concept of art prevents this. The recent discussion on «functional beauty» supports this claim. However, Arthur Danto's analysis of commemorative art allows a philosophical concept to be conciliated with the possible functionality of art and with the affections that it generates in ordinary people.

**Keywords:** commemorative art, functional beauty, internal beauty, Danto.

## Filosofia, beleza funcional e sentimento cotidiano na arte comemorativa

**Resumo:** Denuncia-se que a filosofia da arte não tem prestado suficiente atenção quer à funcionalidade que define muitas obras, quer a géneros como a arte comemorativa, quer às emoções que geram: um sentimento quotidiano considerado impróprio como resposta à arte. Argumenta-se que o conceito filosófico (autónimo) de arte impede isso. O recente debate sobre a necessidade de valorizar uma «beleza funcional» insiste neste ponto. No entanto, as análises de Arthur Danto sobre a arte comemorativa permitem conciliar um conceito filosófico de arte com a sua possível funcionalidade e com a afetividade que ela acorda nas pessoas comuns.

**Palavras-chave:** arte comemorativa, beleza funcional, beleza interna, Danto.

## Introducción: el arte, lo funcional y lo cotidiano

En las últimas décadas ha crecido la denuncia de que el pensamiento filosófico moderno ha reflexionado sobre el arte, y en concreto lo ha definido, sin considerar, o al menos atender suficientemente al carácter instrumental del que hacen gala muchas obras, tanto en el pasado como en el presente, dentro y fuera de la tradición occidental. Sin embargo, esas funciones propias definen aquellas obras de arte útiles como el tipo de cosas que realmente son. De manera que algunos enfoques recientes quieren hacer ver cómo ignorarlas supone una grave distorsión, tanto del concepto que de ellas podemos tener como de la valoración que nos merezcan, también desde el punto de vista artístico. De hecho, en buena medida se trata de combatir la idea generalizada de que tener en cuenta los usos y el disfrute que de ese arte hacemos juega en contra del propio estatus artístico de las piezas en cuestión. El arte público, y en particular, el conmemorativo, destinado a recordar determinados hechos o personas, es uno de esos géneros artísticos con claros objetivos desde el punto de vista instrumental para cuya evaluación crítica no se contaría con su funcionalidad al entenderse, en principio, como algo ajeno al estatus artístico o incluso, se habría visto por ello afectada negativamente.

Así es, sobre todo desde que, en su *Crítica del Juicio*, Kant declara la autonomía de lo bello, identificándose con un gozo meramente contemplativo o desinteresado, y éste pasará a definir el valor del arte, de las *bellas artes*, la idea de lo funcional o instrumentalmente útil empieza a desaparecer de la valoración artística, como si ambas cosas fueran fruto de dos perspectivas de evaluación distintas, cuando no opuestas entre sí. Kant diferenció las artes «agradables» que proporcionan placeres «de la sensación», como los ordinarios, respecto de las «bellas artes» que aportan los placeres «de la reflexión»,<sup>1</sup> o lo que es lo mismo, una baja de una alta cultura. Pero también las bellas artes eran para Kant diferentes de las artesanías, resultado de la aplicación de reglas y no del genio artístico que comunica el juego libre de su imaginación y entendimiento presentando «ideas estéticas» que animan a quien contempla sus obras a «pensar más».<sup>2</sup> Siendo así que con la experiencia de lo bello entendida como valiosa por sí misma, desinteresada o autónomamente, y separada significativamente del mundo de cotidiano, se inicia un camino que, por una parte, hará de las obras de arte objetos solo para ser contemplados

1 Inmanuel Kant, *Crítica del Juicio*, trad. Manuel García Morente (Madrid: Espasa Calpe, 1981), 211.

2 Kant, *Crítica del Juicio*, 213 y 221.

estéticamente y, por otra, expulsará a los objetos utilitarios o funcionales del ámbito del interés artístico.

De esta manera, la concepción kantiana marca el inicio del culto de la apreciación estética, así concebida, en el arte, la cual irá progresivamente desnudándose del carácter instrumental que siempre había tenido al servicio de los más diversos intereses. Como teoría artística, el autonomismo establece pues que las obras de arte, *como arte*, deben ser contempladas en sí mismas, al margen de cualquier otro propósito externo que pudieran tener. Y los efectos de este movimiento se han dejado sentir durante mucho tiempo en el terreno teórico tanto como en el de lo social y lo cultural.

Naturalmente, todo esto lleva ya tiempo en revisión por parte de la teoría filosófica que se ha esforzado por redefinir y comprender el arte de forma no sólo más sensible a su historia sino abierta también a otras tradiciones distintas a la occidental donde florece ese autonomismo. Pues es que, en efecto, muchas obras de arte son también objetos que han tenido y siguen teniendo una utilidad clara. De modo que, aunque haya obras de arte que persigan una mera función estética, dentro y fuera del canon de la historia del arte occidental, encontramos también un gran número de obras diseñadas para desarrollar funciones instrumentales o utilitarias de todo tipo, y la apreciación de su valor artístico debería depender en parte también de ello. No obstante, según adelantaba, ignorar este extremo habría provocado una grave distorsión en la manera como se aprecian estas obras y, con ellas, gran parte de la historia del arte que habría sido producido con fines que no eran primariamente estéticos.<sup>3</sup>

Ahora bien, la revisión del concepto de arte que privilegia el valor estético, o lo identifica con él, se viene produciendo desde hace ya varias décadas impulsada asimismo considerablemente por las revoluciones artísticas del siglo XX y el conceptualismo que las impregna; lo cual habría ofrecido ya varias alternativas al esencialismo estético.<sup>4</sup> A pesar de lo cual, algunos teóricos como Stephen Davies siguen echando de menos en la teoría del arte la debida atención al carácter funcional que exige la evaluación de ciertos

3 Larry Shiner, *La invención del arte: una historia cultural*, trad. Eduardo Hyde y Elisenda Juliber (Barcelona: Paidós, 2004).

4 En español, encontramos una introducción útil a las teorías del arte contemporáneas y a su discusión en Sixto Castro, *En teoría es arte: una introducción a la estética* (Salamanca: San Esteban, 2005); Salvador Rubio “Teoría(s) del arte”, en *Estética*, ed. Francisca Pérez Carreño (Madrid: Tecnos, 2013), 53-91; o más recientemente en María José Alcaraz y Francisca Pérez Carreño, “Teoría del arte”, en *Enciclopedia de la Sociedad Española de Filosofía Analítica*, 2018, <http://www.sefaweb.es/teoria-del-arte/>.

objetos artísticos que tienen propósitos claramente instrumentales.<sup>5</sup> Y, en concreto, Davies cree conveniente, además, que se alineen o compatibilicen convenientemente el valor estético, secundario en estos casos, y el valor funcional, aquí primario, de modo que se tenga en cuenta el cómo las propiedades estéticas de cada obra de arte en cuestión influyen en la forma en que se enfocan y alcanzan los objetivos pretendidos en cada caso. Por lo tanto, en su apuesta por una nueva «lógica de los juicios estéticos [...] en los cuales los objetivos no-estéticos (incluyendo los artísticos) y estéticos interactúan y se combinan», la belleza de un objeto funcional se apreciaría por su contribución a esos fines primarios instrumentales.<sup>6</sup>

No obstante, en este ensayo me interesa especialmente otro reproche a la teoría filosófica que esa denunciada ignorancia de la funcionalidad del arte lleva aparejado. Me refiero a la objeción que señala como una constante en la filosofía del arte occidental el hecho de ignorar o despreciar el tipo de actitudes y emociones que, en especial por su carácter práctico, esta clase de obras generan en las personas, en tanto que asimismo se las consideraría como respuestas inapropiadas al arte. Nicholas Wolterstorff lanza esta objeción cuando se pregunta «por qué la filosofía del arte no puede lidiar con el besarse, el tocarse y el llorar».<sup>7</sup> Se trata de respuestas afectivas que, según expone el autor, no son las respuestas «estéticas» que normalmente se entiende que produce el arte, pero son el tipo de respuesta con la que la gente en la vida cotidiana reacciona a las cosas que le emocionan. Sin embargo, Wolterstorff afirma que es inaceptable pensar que cuando canturreamos las canciones mientras trabajamos, usamos el arte religioso para la liturgia, lloramos en un memorial, el arte no está siendo tratado *como arte*.<sup>8</sup>

Y el autor extiende la acusación a la filosofía del arte en general, es decir, a corrientes de pensamiento de distinto cuño (a grandes rasgos, tanto a kantianos como a hegelianos, y a analíticos y a continentales) por igual. Puesto que, al final, para Wolterstorff, más allá de que los filósofos del arte hayan pertenecido a una élite cultural que solo tiene ojos para la institución occidental de las bellas artes y lo que funciona como arte dentro de esa institución, originada en la ideología autonomista del s. XVIII donde el arte

5 Stephen Davies, "Aesthetic Judgements, Artworks and Functional Beauty", *Philosophical Quarterly* 56, n° 223 (2006): 224-41. <https://doi.org/10.1111/j.1467-9213.2006.00439.x>.

6 Davies, "Aesthetic Judgements", 237. La traducción del inglés original al español de esta cita, al igual que del resto de las que aparecen en el ensayo, son mías.

7 Nicholas Wolterstorff, "Why Philosophy of Art Cannot Handle Kissing, Touching, and Crying", *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 61, n° 1 (2003): 17-27. <https://doi.org/10.1111/1540-6245.00088>

8 Wolterstorff, "Why Philosophy of Art Cannot Handle Kissing", 26.

empezó a liberarse de todo tipo de tutelas y comenzó a ser apreciado por sí mismo, la dificultad proviene en gran medida del hecho de que se siga abrazando esa ideología.<sup>9</sup>

Lo que subraya Wolterstorff es pues que el autonomismo artístico no es exclusivo del esteticismo de cuño kantiano, sino que impregna cualquier enfoque teórico que lleve a seguir manteniendo que hay que «tratar la obra de arte como obra de arte»,<sup>10</sup> distinta a otras cosas y ocupando, dicho con el lenguaje de Max Weber, su propia esfera de valor. De esta manera, argumenta Wolterstorff, la ideología de la autonomía artística prevalece en la filosofía reciente que, en definitiva, entiende que las obras son arte y a la que, por lo tanto, le cuesta apreciarlas como objetos al servicio de otros fines, con relevancia política, en particular.<sup>11</sup>

En concreto, dentro del pensamiento angloamericano, Wolterstorff destaca el trabajo de George Dickie, Arthur Danto «y su actual progenie» a la hora de apuntalar el autonomismo del arte como institución.<sup>12</sup> Y ciertamente los enfoques de Arthur Danto y George Dickie están entre las teorías del arte con más repercusión en la filosofía del arte contemporáneo. Se trata de teorías «procedimentales» del arte;<sup>13</sup> es decir, intentos de definir el arte que, desafiando una concepción estética, sostienen que lo que hace que algo sea una obra de arte no es tanto su apariencia perceptible, una propiedad o un conjunto de propiedades que el objeto posee, como el que se haya producido de una determinada manera, en concreto, de acuerdo a unas determinadas prácticas y unas reglas reconocidas socialmente. El concepto de «mundo del arte» presentado por Danto daba cuerpo a esta idea y fue recogido por Dickie en la elaboración de su «teoría institucional del arte».<sup>14</sup>

9 Wolterstorff, “Why Philosophy of Art Cannot Handle Kissing”, 24.

10 Wolterstorff, “Why Philosophy of Art Cannot Handle Kissing”, 25.

11 El pensamiento de Weber, quien identificó la modernización de la sociedad con su diferenciación en distintos sectores es, para Wolterstorff, evidente en el lenguaje de la filosofía del arte reciente. Si bien, Wolterstorff, aclara que su aclamada autonomía haría que el arte no participara de los procesos de racionalización que se han desarrollado en otras esferas de lo social, como la economía o la política. Una creencia que llevó a muchos, entre ellos a los filósofos de la Teoría Crítica como Adorno y Marcuse, a asumir que siendo el arte «el otro de lo social», contaba con un poder liberador o redentor; una separación que «no rompe con la hegemonía de lo estético» y que, según este autor, entorpece, sin embargo, una intersección real del arte con lo político. Wolterstorff, “Why Philosophy of Art Cannot Handle Kissing”, 25 y 26.

12 Wolterstorff, “Why Philosophy of Art Cannot Handle Kissing”, 25.

13 Como las acuña Stephen Davies en *The Definitions of Art* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1991).

14 Arthur C. Danto, “The Artworld”, *The Journal of Philosophy* 61, n° 19 (1964): 571-584. <https://doi.org/10.2307/2022937>; George Dickie, *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1974). No obstante, Danto quiso distanciarse de la lectura institucionalista que había realizado Dickie y, aún sin abandonar la referencia al contexto artístico, desarrolló su propia teoría de una manera menos procedimental, elaborando en cambio la definición de la obra de arte como un «significado encarnado», según reflejaré aquí en breve.

Más recientemente, este tipo de teorías del arte son asimismo objeto de crítica por parte de Glen Parsons y Allen Carlson a la hora de aplicar su propia noción de belleza funcional.<sup>15</sup> En su influyente enfoque, los autores reivindicán, al igual que hacía Davies, la funcionalidad como algo que ha de contar en la evaluación del carácter estético de las obras de arte utilitarias. Pero a la vez, se hacen eco del planteamiento de Wolterstorff para exigir el reconocimiento al sentir ordinario que ese arte utilitario provoca y por el cual «habría sido situado tradicionalmente en los márgenes del arte, o totalmente fuera de ellos en el reino de la artesanía».<sup>16</sup>

Así es, por una parte, como Davies, Parsons y Carlson creen que es hora de atender a una largamente olvidada apreciación estética consonante con la funcionalidad de los objetos, también en el caso de que esos objetos sean artísticos. Sin embargo, a diferencia de Davies, no apelan para ello a una suerte de interacción entre valores estéticos y funcionales, sino que Parsons y Carlson establecen una conexión todavía más estrecha entre la belleza y la funcionalidad donde la función integra el propio «carácter estético» de los objetos que están siendo juzgados.<sup>17</sup> Es decir que, según estos autores, de alguna manera el conocimiento de la función informa la percepción estética de ciertos objetos, de manera que la «apariencia de aptitud» o «la aptitud de su forma» para cumplir con sus funciones propias se traduce en cualidades estéticas que puedan ser calificadas genuinamente de «belleza funcional».<sup>18</sup> Al argumentar la tesis de que el conocimiento de la función de un objeto y la comprensión de cómo la lleva a cabo permite apreciar ciertas cualidades estéticas, Parsons y Carlson aplican el influyente enfoque que Kendall Walton desarrolló en su famoso ensayo “Categories of Art” para justificar una correcta apreciación estética del arte. Como explican los autores, según Walton, al juzgar críticamente una obra de arte aplicamos categorías artísticas que varían según el tipo de obra de que se trate, por ejemplo, de acuerdo a su género o estilo artístico. El empleo de estas categorías afectará, en primer lugar, a nuestra percepción de sus cualidades no-estéticas porque la categoría artística determinará que apreciemos en la obra rasgos que, respecto a ese género artístico concreto, pueden resultar «estándar» (o esenciales), «variables», o «contra-estándar» (los cuales descalificarían al objeto respecto de la categoría en cuestión). No obstante, esto no elimina los posibles efectos estéticos

15 Glen Parsons y Allen Carlson, *Functional beauty* (Oxford: Clarendon Press, 2008).

16 Parsons y Carlson, *Functional beauty*, 223.

17 Parsons y Carlson, *Functional beauty*, 2.

18 Parsons y Carlson, *Functional beauty*, 46.

positivos de las propiedades contra-estándar cuando generan, por ejemplo, una sorprendente «tensión visual». Así pues, al igual que Walton defiende que percibir las obras bajo las categorías artísticas correctas nos capacita para apreciar determinadas cualidades estéticas y evaluar esas obras correctamente, para Parsons y Carlson se trata de incluir categorías funcionales que clasifiquen correctamente los objetos con respecto al tipo de cosa que son, permitiendo ver ciertos rasgos como estándar, variables, o contra-estándar en relación a su clase, y afectando asimismo a las cualidades estéticas que podamos apreciar.<sup>19</sup>

Por otra parte, decía que, al igual que Wolterstorff, Parsons y Carlson creen que es un error ignorar o despreciar las respuestas que el primero llama «emocionales» pero que, como recuerdan los segundos, también deberían considerarse respuestas «estéticas», puesto que no son independientes de la estructura de las obras ni están divorciadas de sus cualidades visibles.<sup>20</sup> Otra cosa es que, como dicen ellos, esas cualidades estéticas se puedan apreciar gracias a que los observadores conocen cuáles son las funciones propias de esas obras de arte y a pesar de que, por eso, la filosofía del arte no las haya reconocido como estéticas ni las considere relevantes para la apreciación artística.

En definitiva, a pesar de los matices que las diferencian, las críticas ofrecidas por todos estos pensadores convergen de manera central a la hora de señalar una doble ignorancia, por un lado, de la funcionalidad de muchas obras y, por otro lado, de los sentimientos cotidianos que suelen provocar, de manera plausible en virtud de su belleza funcional, por parte de la filosofía del arte que lo institucionaliza y marca su autonomía separándolo de la vida cotidiana; un proceder que el concepto filosófico del arte que ofrece Arthur Danto representaría de forma paradigmática.

Me parece indudable la legitimidad de una demanda que reclama generar teorías filosóficas sobre el arte más acordes con las prácticas concretas que se hayan dado en cada contexto histórico y cultural y que, por consiguiente, reflejan el carácter instrumental de muchas obras de arte, las posibles cualidades estéticas que de ello se derivan y el tipo de emociones que produzcan. Pero mi objetivo en este ensayo es, sin embargo, cuestionar la radicalidad de estas objeciones a la filosofía del arte y, en concreto, a la de Danto. Apoyándome en los análisis del propio Danto sobre el arte conmemorativo, pretendo mostrar que existen vías de conciliación entre un concepto filosófico de arte autónomo y la funcionalidad y la afectividad que el arte despierta en la gente corriente.

19 Parsons y Carlson, *Functional beauty*, 99, 91 y 92.

20 Parsons y Carlson, *Functional beauty*, 224 y 225.

## Los usos conmemorativos del arte: el Memorial de Maya Lin

El arte conmemorativo, destinado a honrar la memoria de determinados hechos o personas, es uno de esos géneros artísticos con claros objetivos desde el punto de vista instrumental que serían típicamente despreciados o marginalizados por la filosofía del arte occidental, también la más reciente donde destaca, según los críticos, la de Danto. Este tipo de arte y especialmente el célebre *Vietnam Veterans Memorial* de Maya Lin en Washington D.C. es el ejemplo favorito tanto para Wolterstorff como para Parsons y Carlson a la hora de justificar sus objeciones.

En efecto, el desencadenante de la argumentación de Wolterstorff son los usos conmemorativos del arte; usos que entiende son políticos y sociales antes que estéticos o artísticos. Y en concreto, su artículo comienza exponiendo la reflexión que le produjo comprobar que, tras una serie de conciertos ofrecidos en honor a las víctimas de los terribles atentados de Nueva York el 11 de septiembre de 2001, los reporteros de los diarios que dieron cuenta de ellos coincidían con el propio público asistente en señalar los efectos terapéuticos que estos conciertos habían supuesto para «curar» las heridas.<sup>21</sup> Wolterstorff relata así que en esas columnas de prensa se describían, entre otras reacciones, cómo la gente encendió velas, y rompía a llorar cuando no lo hacía en aplausos espontáneos, fuera de los descansos programados, interrumpiendo la audición. Según lo expuse antes, Wolterstorff se pregunta la razón por la cual los filósofos del arte no se habrían preocupado nunca por entender el porqué de estas actitudes y emociones, producidas en personas a las que seguramente esos mismos teóricos dudarían en calificar como «audiencia» mientras, en cambio, ignoran sistemáticamente «los usos del arte para el recuerdo y la conmemoración».<sup>22</sup>

Entonces, para Wolterstorff, este continuo desprecio que la teoría del arte muestra no es algo que afecte únicamente al empleo conmemorativo ocasional de obras como las piezas musicales que se tocaron en aquella ocasión y que podríamos estar acostumbrados a escuchar y apreciar de forma autónoma,<sup>23</sup>

21 Wolterstorff, “Why Philosophy of Art Cannot Handle Kissing”, 17.

22 Wolterstorff, “Why Philosophy of Art Cannot Handle Kissing”, 18.

23 A pesar incluso de que esas piezas hubieran sido concebidas con fines instrumentales, religiosos, por ejemplo, como “Las 7 últimas palabras de Cristo en la Cruz” de Haydn, o el resto de piezas ligadas «básicamente al sentimiento de luto durante la celebración de la Pasión de Cristo». Wolterstorff, “Why Philosophy of Art Cannot Handle Kissing”, 17.

sino que lo mismo ocurre con obras de arte que, como decía al principio de esta sección, tienen un claro fin utilitario y, en este caso, conmemorativo del que resulta difícil abstraerse. Es el ejemplo del *Vietnam Memorial* de Maya Lin, al que Wolterstorff alude como paradigma tanto de los usos instrumentales y de las emociones ordinarias que repetidamente ignora la filosofía del arte como, por ello, del declive artístico de este tipo de géneros: arte útil que «no ha llegado aún a ser propiamente arte».<sup>24</sup>

El *Memorial* de Lin se sitúa junto a otros en el *National Mall*, un extenso complejo monumental de la ciudad de Washington que intenta expresar buena parte del significado de la historia de los Estados Unidos. La obra consiste en dos bloques de granito negro que se juntan formando un ángulo de 125 grados, como si fuese un libro abierto, o una incisión causada al clavar un cuchillo en la tierra. Pues efectivamente está como hundido en el terreno, de modo que la parte más alta de los muros se encuentra a ras del suelo y, por tanto, hay que bajar para ver los más de 58,000 nombres de hombres y mujeres caídos o desaparecidos en la guerra que hay grabados en esas negras paredes; sólo consiste en eso, no hay más. Con esta aparente sencillez consigue, sin embargo, causar un fuerte impacto emocional.

Wolterstorff describe cómo los visitantes bajan en silencio por el camino que los lleva a situarse frente a los negros muros, los acarician mientras leen los nombres de los veteranos, quién sabe si encuentran el de algún conocido, los besan y lloran en silencio. Sus emociones pues son del mismo tipo y se expresan de forma similar a las producidas en los conciertos en recuerdo de las víctimas del 11-S. Por lo que Wolterstorff señala así que, cuando la gente se acerca al *Memorial*, como objeto de conmemoración, hacen otra cosa que contemplar las cualidades estéticas que también tiene el objeto como muestra de «escultura arquitectónica».<sup>25</sup> De nuevo, según esta tesis, el ejemplo denuncia que el arte conmemorativo se menosprecia porque provoca respuestas afectivas como acariciar, besar, o llorar; emociones que son fundamentales en la vida de las personas, pero que la filosofía del arte sería incapaz de reconocer como respuestas (estéticas) apropiadas a las obras de arte. Así, Wolterstorff concluye, «nuestros filósofos del arte de los últimos dos siglos y medio no han hablado sobre tocar y besar como formas de relacionarse con el arte; no han hablado de lágrimas en presencia de una escultura — lágrimas reales

24 Wolterstorff, "Why Philosophy of Art Cannot Handle Kissing", 26.

25 Wolterstorff, "Why Philosophy of Art Cannot Handle Kissing", 26.

(*real tears*), quiero decir. Han hablado de las lágrimas provocadas por el arte (*art tears*)». <sup>26</sup>

Igualmente, Parsons y Carlson eligen el *Vietnam Memorial* de Lin como muestra de obra que merece ser puesta en todo su valor artístico, aunque tenga ante todo una dimensión práctica de recuerdo de ciertas personas, eventos y circunstancias históricas, lo cual, también señalan los autores, genera en quienes lo visitan un impacto emocional del mismo tipo al descrito por Wolterstorff. Así pues, ellos también describen la experiencia de los visitantes haciendo notar que, aunque «el camino subterráneo y la simple, repetitiva inscripción de los nombres de cada uno de los individuos nos parece austero, teniendo en cuenta nuestra comprensión de los propósitos de un memorial de evocar una respuesta a la guerra y de los aspectos estándar de los memoriales de guerra (santuario heroico, arquitectura elevada, y demás)», su austeridad y «ambivalencia» contra-estándar producen belleza porque su apariencia se percibe como apta para la conmemoración y el recuerdo de los caídos en un conflicto bélico. <sup>27</sup> Si no fuera así, nuestra evaluación podría ser bien distinta, quizá de rechazo, y nuestras respuestas emocionales serían también muy diferentes.

De acuerdo con Parsons y Carlson, el impacto afectivo del *Memorial* deriva de apreciar su belleza funcional, esto es, una belleza que depende de conocer y comprender su función como memorial de guerra, y que, de otra manera, sería inaccesible. Para ellos reconocer la belleza funcional supone ampliar el rango de las cualidades estéticas en el arte y, por tanto, una forma de enmendar a las actuales teorías del arte que ignoran el carácter utilitario de muchas obras y las cualidades estéticas que desde esta perspectiva se generan. <sup>28</sup> Al igual que Wolterstorff, Parsons y Carlson señalan a un amplio espectro de corrientes filosóficas, incluyendo al moderno esteticismo kantiano, pero también a sus oponentes, teorías como las de Danto que, apelando al «mundo del arte» como marco de apreciación, piensan estos autores que profundizan en la separación entre el arte y la vida cotidiana, y continúan situando el carácter utilitario en los márgenes de lo artístico. <sup>29</sup>

26 Wolterstorff, "Why Philosophy of Art Cannot Handle Kissing", 19. Con el fin de mostrar mejor el sentido de su conclusión, pongo el énfasis en el contraste entre el arte y el mundo real o cotidiano que el autor marca y que, pienso, la expresión original en inglés refleja quizá de forma más clara que su traducción al español.

27 Parsons y Carlson, *Functional beauty*, 225 y 224.

28 Parsons y Carlson, *Functional beauty*, 223.

29 Parsons y Carlson, *Functional beauty*, 32 a 37.

## La belleza interna del Memorial

Sin embargo, a pesar de que se cita expresamente a Danto en tanto que autor de una influyente teoría que no haría justicia al carácter utilitario del arte, y en especial el del arte conmemorativo, sorprende que ninguno de los análisis anteriores recoja algo de lo que Danto dijo precisamente sobre el *Vietnam Memorial* de Maya Lin. Danto que, además de filósofo, ejerció una relevante labor como crítico de arte, escribió acerca de esa obra al menos desde finales de los años 80. En su *The state of the Art*, de 1987, cinco años después por tanto de la implantación del *Memorial* en 1982, ofrecía ya un análisis de su significado artístico. Y Danto continuó usando el *Memorial* como uno de sus ejemplos favoritos, especialmente para ilustrar una de las tesis más importantes de la última etapa de su pensamiento, donde destaca la publicación de *The abuse of beauty. Aesthetics and the Concept of Art* en 2003, y que se resume en la definición de una belleza interna a la obra de arte.<sup>30</sup>

La tesis de Danto es que la belleza puede ser interna o externa a la obra, dependiendo de si contribuye o no a su significado, lo cual según él define al arte. Desde los tiempos de su primer gran libro, *The Transfiguration of the Commonplace*,<sup>31</sup> Danto ofrece una definición filosófica del arte que establece que las obras son significados encarnados en una forma que le sea más o menos apropiada; cosa que la evaluación crítica debe por consiguiente atender. En esta concepción, la interpretación del significado permite transfigurar en una obra de arte incluso lo que, en apariencia, se presenta como un objeto común. Ahora bien, la interpretación, que es lo que concede el estatus artístico al objeto, se enmarca en un mundo del arte; algo que Danto entendía como una atmósfera de teoría artística, un mundo de razones que incluye el conocimiento de la historia del arte, pero que en cualquier caso es algo que escapa a la percepción sensorial o estética.

30 En efecto, Arthur Danto afirmó en “Kalliphobia in Contemporary Art” *Art Journal* 63, n° 2 (2004): 33. <https://doi.org/10.1080/00043249.2004.10791123>, que «la distinción entre lo que llamo belleza interna y externa» era «la principal contribución filosófica de *El Abuso de la Belleza*». No obstante, ya había introducido la noción de belleza interna en algunos textos que anteceden a esa publicación, como por ejemplo Arthur C. Danto, “Beauty instead of ashes”, en *Regarding Beauty: A View of the Late Twentieth Century*, ed. Neal O. Benezra y Olga M. Viso (Horshom Institution: Haus der Kunst, 1999), 183-197. Hay traducción al español de Daniel Jerónimo Tobón Giraldo, “Belleza en vez de cenizas”. *Estudios de Filosofía* 27 (2003): 9-23. [http://bibliotecadigital.udea.edu.co/bitstream/10495/12711/1/TobonDaniel\\_2003\\_BellezaVezCenizas.pdf](http://bibliotecadigital.udea.edu.co/bitstream/10495/12711/1/TobonDaniel_2003_BellezaVezCenizas.pdf)

31 Arthur C. Danto, *The Transfiguration of the Common Place: A Philosophy of Art* (Cambridge: Harvard University Press, 1981). Hay traducción al español de Ángel y Aurora Molla Román, *La Transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte* (Barcelona: Paidós, 2002).

Este énfasis en el significado y su contexto lleva a Danto pues a excluir las cualidades estéticas de su definición de arte, lo cual no quiere decir que las obras carezcan siempre de ellas o que sean del todo irrelevantes. De hecho, según Danto, la interpretación permite apreciar ciertas cualidades estéticas que están en relación con el significado, el cual define lo que la obra es, y que pudieran estar ausentes del mero objeto material. Por ejemplo, debido a la interpretación de su significado, la famosa *Fuente* de Duchamp es «atrevida, descarada, irreverente, ingeniosa, e inteligente»; propiedades que los urinarios corrientes no tienen, aunque en tanto que objetos comunes pudiesen compartir otras, como «una superficie reluciente» o «una forma oval agradable», ajenas por completo a la obra que *Fuente* es.<sup>32</sup> En cualquier caso, siendo percibidas y apreciadas sólo después de la interpretación y a causa de ella, es decir, cuando ya sabemos que el objeto es una obra de arte, las cualidades estéticas no formarían parte de la definición filosófica que Danto propone. Aun así, esto no quita que «sin pertenecer a su lógica», las cualidades estéticas están «entre las cosas que acompañan al concepto».<sup>33</sup> El papel que Danto atribuye pues a las cualidades estéticas en el arte no es semántico sino retórico, y las conecta con la expresión y el estilo del artista, analizados al final de ese primer famoso libro, pues permiten aportar un punto de vista sobre el tema del que trate la obra, disponiendo a su vez al espectador a responder afectivamente de una determinada manera. Siendo la dimensión retórica diferente de la dimensión semántica, las cualidades estéticas no serían parte del significado de la obra de arte que, Danto insiste, podría darse en ausencia completa de ellas, por lo que nunca las introdujo entre las condiciones necesarias que conforman su definición filosófica del arte como significado encarnado y que son solo dos: la primera, que el arte sea sobre algo y por lo tanto que tuviera un significado y, la segunda, que la obra de arte encarnará ese significado. Desde esta perspectiva entonces, la diferenciación entre una belleza interna y externa a la obra de arte, que depende de la interpretación de su significado, parece continuar la distinción ya establecida entre la obra, con sus cualidades estéticas propias, y el objeto, con las suyas. La novedad que aporta la nueva distinción se aprecia, sin embargo, cuando se examina más de cerca la manera como Danto explica que la belleza interna ayuda a *constituir* el significado artístico.

En *The abuse of beauty*, Danto desarrolló la función retórica de las cualidades estéticas empleando la idea pragmática de la «modulación», que toma de

32 Danto *The Transfiguration*, 93 y 94.

33 Danto *The Transfiguration*, 91.

la teoría del significado de Frege, a fin de explicar que estas cualidades «colorean» o «modulan» el significado de las obras con la intención de causar determinados efectos emocionales o afectivos en el intérprete. Por ejemplo, la sublimidad puede inspirar terror, la repugnancia, asco, el ridículo desprecio, o la lubricidad sentimientos eróticos y la gama ciertamente puede ser muy amplia.<sup>34</sup> La belleza, por la que Danto se interesa al considerarla como una cualidad estética que se suma a otras como las que acabo de mencionar, inspira amor y con frecuencia consuela de los males del mundo. Por eso Danto piensa que la belleza del *Memorial* de Lin es interna y apropiada al significado de esta obra, ya que la belleza es capaz de generar consuelo y resulta por eso una respuesta natural a la muerte y la pérdida; lo cual explica la estética de ciertos rituales como el hacer sonar música en los funerales o adornar con flores las tumbas de los cementerios. Aquí la belleza funciona a modo de elegía, «como si hiciese de catalizador, transformando el dolor crudo en una serena tristeza, ayudando a que las lágrimas salgan y poniendo al mismo tiempo la pérdida, por así decir, en cierta perspectiva filosófica».<sup>35</sup>

No obstante, en este planteamiento la idea de la belleza es requerida por el significado artístico y se encuentra ligada internamente a él, lo cual además se aplica al resto de cualidades estéticas como modos de conectar el sentimiento y el pensamiento en las obras de arte. Todo lo cual apunta a un papel de lo estético realmente *constitutivo* en relación con el significado de esas obras que, por consiguiente, excede la idea de modulación. Sería el de las cualidades estéticas de las obras de arte un rol que, de hecho, haría más justicia a la idea dantiana de «encarnación» del significado y, por todo esto, quizá Danto debiera haber ampliado su definición incluyendo esas cualidades como condición, si no suficiente, sí necesaria de lo artístico.<sup>36</sup>

El caso es que, aunque Danto afirmara albergar algunas dudas sobre si debía incluir las cualidades estéticas en su definición de arte y dijera que, por ello, volvía a reflexionar «respecto al papel que desempeñan, si es que lo

34 Arthur C. Danto, *The Abuse of Beauty: Aesthetics and the Concept of Art* (Chicago y LaSalle: Open Court, 2003), xv. Hay traducción al español de Carles Roche, *El Abuso de la belleza: La estética y el concepto de arte* (Barcelona: Paidós, 2005).

35 Danto, *The Abuse of Beauty*, 111.

36 En este sentido, véase la tesis de Diarmuid Costello en “Kant and Danto, Together at Last?”, en *New Waves in Aesthetics*, ed. Kathleen Stock y Katherine Thomson-Jones (Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan, 2008), 252. Costello objeta además razonablemente que, sin cualidad estética alguna, en las obras de arte no habría una actitud o punto de vista que las obras expresaran sobre aquello que es su contenido, eliminando el contraste que el propio Danto hace entre arte y «meras representaciones» al final de *The Transfiguration of the Common Place*.

hacen, en el arte actual»,<sup>37</sup> nunca modificó su definición filosófica del arte. Ahora bien, sin poder aquí entrar a fondo en la controversia que genera el papel de la estética en su definición del arte, o en otros distintos problemas que su teoría puede presentar, lo cierto es que no parece que las objeciones que ahora nos ocupan sean acertadas.

Que Danto defina las obras de arte como significados encarnados no es incompatible con el reconocimiento de las diversas y plurales funciones que las obras de arte pueden realizar.<sup>38</sup> Y en el ejemplo concreto del *Memorial* de Lin, Danto siempre interpretó su significado en términos funcionales. Al comienzo de su interés por esta obra, Danto argumentó que era conveniente hacer una diferencia entre «ser un memorial» y «ser un monumento». Puesto que, explica el autor, erigimos monumentos para celebrar, o exaltar mitos y valores compartidos y, por tanto, los monumentos son siempre para «siempre recordar», pero los memoriales se erigen sobre todo «para nunca olvidar».<sup>39</sup> Se trata pues de una diferencia funcional que encaja la obra de Lin en el uso conmemorativo de ser un memorial, y no un monumento, porque expresa una actitud que lejos de ser celebratoria plantea una perspectiva crítica frente a una guerra que resultó desastrosa y que quizá nunca debió emprenderse ya que su verdadera motivación nunca estuvo del todo clara.

Después, Danto señaló repetidamente el carácter interno de la belleza del *Memorial* precisamente por la clase de objeto que es, a saber, un memorial de Guerra que tiene la función de consolar y curar las heridas abiertas en la vida de los americanos por el conflicto bélico en Vietnam, si bien conduce asimismo a la reflexión. La apariencia austera y la propia forma de la obra que refleja la herida aún abierta y, el que se tenga que bajar o descender para poder ver los nombres inscritos en el muro, no ensalza, no es monumental, sino que, en concreto, produce esa ambivalencia («contra-estándar» respecto a otras muestras más comunes del arte conmemorativo, como la describían Parsons y Carlson) de la belleza del *Memorial* pues, a la vez que honra a los

37 Danto, *The Abuse of Beauty*, xix. Lo que explica el subtítulo del libro, “la estética y el concepto de arte”, según se traduce al español. Otros textos posteriores reflejan que de alguna manera las dudas continuaban. Como cuando en Arthur C. Danto, “Embodied Meanings, Isotypes, and Aesthetical Ideas”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 65, n° 1 (2007): 127. <https://doi.org/10.1111/j.1540-594X.2007.00243.x>, el autor reconoce la cercanía de su noción de obra de arte como significado encarnado con lo que Kant quería decir cuando hablaba de que el arte expresaba «ideas estéticas» y afirma que su idea del papel interno que pueden jugar las cualidades estéticas en el arte da cuenta de que éstas comprometen «a la mente» y no sólo «a los sentidos».

38 Tal y como señala en su defensa de una evaluación funcional y pluralista del arte Jonathan Gilmore, “A functional view of artistic evaluation”, *Philosophical Studies* 155, n° 2 (2011): 303. <https://doi.org/10.1007/s11098-010-9570-8>.

39 Arthur C. Danto, *The State of the Art* (New York: Prentice Hall, 1987), 112.

caídos cuyos nombres recoge, cuestiona la naturaleza, las causas y los fines del conflicto bélico.

## Valor artístico, estético y humano del Memorial

No parece entonces que el concepto filosófico de arte que ofrece Danto exija desentenderse de la funcionalidad que tienen muchas obras de arte. Es más, tampoco parece que Danto reste valor artístico a este tipo de obras porque tengan una función instrumental. Y no solo porque, en las muchas páginas en las que escribió sobre la obra de Lin, Danto no dudó nunca de que el arte conmemorativo es arte de pleno derecho sino porque llegó a afirmar que «el *Memorial* simboliza el papel que el arte juega en la mayoría de nuestras vidas, incluso cuando casualmente somos miembros del *establishment* cognitivo del arte».<sup>40</sup> Un papel que Danto considera que es transformador, en el sentido del impacto que el arte puede tener en cada uno de nosotros, cambiando en algo nuestra visión de las cosas e incluso, en cierta medida, haciendo que seamos personas distintas.<sup>41</sup> Y el arte puede llegar a hacer eso porque tiene significado; un significado que, en este ejemplo concreto, conecta íntimamente con su función conmemorativa.

Danto suscribió entonces el valor humano del *Memorial* de cuya legítima audiencia todos formaríamos parte. Justificó su elección de este ejemplo de belleza interna «porque se considera que posee una gran belleza tanto en el mundo artístico como entre las personas corrientes que han hecho de ella una de las vistas más admiradas de Washington D.C.».<sup>42</sup> Para Danto, se trata de una belleza relacionada «con el profundo efecto que ejerce en quienes acuden para llorar a sus muertos, pero también en quienes simplemente van a experimentarla como una obra de arte profunda».<sup>43</sup> De modo que, aunque la actitud del público más especializado y de los críticos de arte sea lógicamente distinta, y analicen y expliquen después el modo en que los visitantes reaccionan afectivamente a la obra, Danto marca la continuidad

40 Danto, *The Abuse of Beauty*, 132.

41 Danto, *The Abuse of Beauty*, 130.

42 Danto, *The Abuse of Beauty*, 99.

43 Danto, *The Abuse of Beauty*, 132.

entre la experiencia de la belleza de esta pieza en unos y en otros cuando la perciben casi de forma instantánea.<sup>44</sup>

Es cierto, sin embargo, que Danto pensaba que la belleza era «la única cualidad estética que se reivindica como valor humano, en el mismo plano que la verdad y la bondad».<sup>45</sup> Su interés por la belleza, recuperada como valor artístico, parece pues facilitar la capacidad de una teoría como la de Danto, con frecuencia asociada al conceptualismo antiestético, para hacer frente a la objeción de Wolterstorff, que se prolonga en la necesidad planteada por Parsons y Carlson de atender a una ignorada belleza funcional. Danto vinculó igualmente su interés por lo bello a la reacción ciudadana en Nueva York tras el 11-S. Se confesó cautivado por la aparición espontánea en Manhattan después de los atentados de bellos altares llenos de velas, tarjetas, flores, etc., lo que le llevó a reflexionar sobre el papel central que tiene la belleza en una vida plenamente humana y en un mundo en el que merezca la pena vivir. Y, asimismo, se vio conducido a establecer que, aunque la belleza ya no definiese al arte, e incluso de algún modo pudiese haber desaparecido de las prácticas contemporáneas más relevantes, la belleza siempre sería «un atributo demasiado significativo desde el punto de vista humano como para desaparecer de la vida».<sup>46</sup>

No obstante, como subrayaba antes, su interés por la belleza llevó a Danto también a preguntarse de nuevo por el papel que tienen en general las cualidades estéticas en el arte en un momento en el que, más allá de la definición, las cuestiones sobre el valor del arte le parecían más urgentes.<sup>47</sup> Y así, pese a resistirse a incluir a las propiedades estéticas entre las condiciones necesarias del arte, afirmó que esas cualidades, ligadas al significado artístico, «quizá puedan explicar para empezar por qué tenemos arte».<sup>48</sup> Como dijo en otra ocasión «el poder del arte es el poder de la retórica»,<sup>49</sup> y esta función vincula lo estético al verdadero impacto del arte en todos nosotros.

Por otra parte, la continuidad que, a propósito del *Memorial*, Danto señala entre la experiencia de la belleza en la vida y en el arte, y que llevaría a la

44 Danto, *The Abuse of Beauty*, 100.

45 Danto, *The Abuse of Beauty*, 60.

46 Danto, *The Abuse of Beauty*, 123.

47 Danto, *The Abuse of Beauty*, XIX.

48 Danto, *The Abuse of Beauty*, 59.

49 Arthur C. Danto, *Beyond the Brillo Box: the visual arts in post-historical perspective* (New York: The Noonday Press, 1992), 194. Hay traducción al español de Alfredo Brotons Muñoz, *Más allá de la Caja Brillo: las artes visuales desde la perspectiva posthistórica* (Madrid: Akal: 2003).

gente a besar, tocar, llorar, o aplaudir, la aprecia igualmente en otro tipo de respuestas afectivas a cualidades estéticas de las obras, también negativas, como lo feo, lo desordenado o lo asqueroso, tan características del arte político contemporáneo y que Danto cree que buscan el rechazo y la indignación del público ante los duros contenidos y los conflictos sociales que presentan y que seguramente no merezcan belleza.<sup>50</sup> Son éstas también respuestas con las que reaccionamos a las cosas que nos afectan emocionalmente, tanto en la vida cotidiana como en el arte, y obedecerán a las cualidades estéticas internas de las obras, o sea, relacionadas con su significado, incluido el punto de vista que manifiestan y las funciones que en su caso estén llamadas a cumplir, y que interpelan igualmente a una amplia legítima audiencia.

Si bien la teoría de Danto remite al mundo del arte como marco de apreciación, no aísla necesariamente la producción artística de la vida ni distingue y segrega a quien a él pertenece. De esto daría cuenta la propia historia del *Memorial*, que Danto recupera. El diseño que se alzó en el concurso convocado para construir la obra que conmemora a los veteranos caídos en la Guerra de Vietnam sorprendió por varias razones, entre las cuales figuraban que su autora fuese una joven de 21 años de ascendencia oriental y sin relación con víctimas en el conflicto, pero también el carácter vanguardista de la propia propuesta. A muchas personas causó inicialmente gran disgusto un diseño que, visto desde una perspectiva aérea, les parecía una especie de «murciélagos», o un «boomerang», y que merecía haber sido rechazado en favor de otros competidores que fuesen menos abstractos y más acorde con lo que se suponía que tenía que ser una obra conmemorativa, sobre todo la que ocupase un lugar tan señalado. La insistencia en este tipo de argumentos logró que no muy lejos se instalará una escultura de tres soldados «extremadamente realistas», como si hiciera falta para indicar el significado del *Vietnam Memorial* y honrar convenientemente a las víctimas de la contienda. Pero el rechazo inicial al diseño de Lin se fue compensando progresivamente con el favor de un público que, como explica Danto, en 1982 «en general estaba educado, ya fuera en sus viajes y visitas a museos o en las clases escolares de historia del arte, o simplemente en los programas de arte en la televisión». Según cuenta el autor, alguien le dijo a Jan Scruggs, organizador del concurso y fusilero en Vietnam, ante sus dudas sobre cómo reaccionaría el público: «te sorprendería lo sutil que es el público en general».<sup>51</sup>

50 Danto, *The Abuse of Beauty*, 120.

51 Danto, *The Abuse of Beauty*, 99 y 100.

En definitiva, se puede concluir que, si la gente corriente no perteneciera en algún grado al mundo del arte, no habría estado preparada para que le conmoviera la belleza «contra-estándar» del *Vietnam Memorial*. Por lo que, aunque obviamente la pieza sea una obra de arte, y para Danto haya que tratarla como tal, interpretando su significado en el marco de un mundo del arte y del conocimiento de su historia (lo cual permitirá identificar a algunos otras cualidades y valores artísticos no necesariamente funcionales), eso no significa, como se ha visto, ignorar o despreciar su funcionalidad ni las reacciones emocionales cotidianas asociadas a ella, que serían las esperables, ni ahondar en la brecha que pudiera existir entre el arte y la vida. Porque, además, la alternativa a tratarlo como arte no sería realmente una opción ni sería lo correcto. El *Memorial* se planificó como obra de arte y así lo ha entendido la mayoría de la gente que lo ha visitado. Por tanto, es lógico que también como arte deba ser evaluado, respetando la clase de cosa que es.

Hay muchos memoriales y de muchos tipos. También hay memoriales que no son artísticos, como es el caso de los lugares donde tuvieron lugar determinados acontecimientos, o artefactos de todo tipo que, por su carácter testimonial, «han llegado a funcionar como objetos de conmemoración».<sup>52</sup> Así pues, quienes, con mayor o menor interés por el arte y conocimiento de su historia, se acerquen a visitar el *Memorial* no tienen naturalmente por qué adoptar la posición del crítico o del especialista en arte, pero en cierta medida entienden cuál es el significado moral y político de esta obra. Las respuestas afectivas de ambivalencia que esa comprensión genera en el público son además distintas a otros ejemplos más monumentales, una diferencia que la distinción teórica entre conmemorar a través de un monumento o de un memorial, ofrecida por Danto, ayuda a explicar más allá de una apelación a la función genérica que todo el arte conmemorativo estaría llamado a cumplir. Por otra parte, la apariencia estética del *Vietnam Memorial* es adecuada a ese significado que da cuenta de su uso social; una particular belleza que seguro tiene algo que ver con el éxito no sólo artístico sino también civil de *este* memorial. Lejos de ser ignorada, la belleza funcional de una obra que, como es este caso, tiene un uso, quedaría así reconocida en el concepto filosófico de arte de Danto y sería apreciada al situar la obra en la categoría artística adecuada y respecto a la forma estética que encarna su significado.

52 Carolyn Korsmeyer, *Things. In Touch with the past* (New York: Oxford University Press, 2019), 135.

## Conclusión

En este ensayo he analizado la denuncia de que la filosofía del arte ignora la funcionalidad propia de muchas obras y no se interesa por la clase de emociones que, en el marco de esas funciones instrumentales, se generan; un sentir cotidiano que explica el valor humano que tiene el arte para la gente corriente pero que sería considerado en conjunto por la teoría filosófica como unas respuestas que resultan inapropiadas al arte *como arte*. Toda concepción autonomista del arte, en el sentido de que requiera tratar a las obras de forma diferenciada, parece ser la causa de esa doble ignorancia y alejaría al arte en sus valores de otros objetos comunes. Y el reciente debate sobre la existencia de una «belleza funcional» insiste en esta idea, proponiendo la necesidad de apreciar esa clase de belleza para enriquecer nuestra apreciación estética y evaluar correctamente los objetos que, como muchas obras de arte, son claramente instrumentales; algo que no permitirían las actuales teorías del arte, entre las que destaca la ofrecida por Arthur Danto.

Sin embargo, comparando el análisis que algunos de los autores responsables de estas críticas realizan del arte conmemorativo como paradigma del arte útil que exhibe belleza funcional, y en particular del recurrente ejemplo del *Memorial* de Lin, con el que también hace Danto de esa misma obra, he intentado defender su concepto filosófico del arte de esas objeciones. De hecho, el propio Danto en ocasiones parece unirse a la denuncia, como cuando reconoce que «solo tenemos que pensar en algunas obras bastante comunes y lo que significan para nosotros para darnos cuenta de que la mayor parte de lo que se escribe y se enseña sobre arte no sirve para explicar lo que ocurre».<sup>53</sup> De modo que, con ayuda de su propio planteamiento, lo que he querido sobre todo es rebajar las tensiones que la denuncia manifiesta entre la filosofía del arte y el uso y la vivencia cotidianos que se pueden hacer de él.

Por tanto, sin desmerecer la necesaria reivindicación de ámbitos de experiencia estética y géneros artísticos tradicionalmente marginalizados por el pensamiento filosófico, pienso que el concepto filosófico de arte como significado encarnado que ofrece Danto no ignora el carácter instrumental propio de obras como el *Memorial* de Lin y permite apreciar las cualidades estéticas que se generan al interpretarlo como un objeto que cumple una función. Tampoco creo que rebaje su valor artístico porque tenga

ese carácter funcional que lo hace tan popular. Es más, he argumentado cómo el pensamiento de Danto atiende a ese sentir cotidiano, y está en consonancia con la ambivalente experiencia que esta obra provoca, aportando además categorías funcionales que pueden iluminar la comprensión de esa experiencia que la gente tiene del *Memorial* en tanto que es un memorial y no un monumento. Y, finalmente, sobre todo en sus últimos escritos, y en concreto a propósito de sus reflexiones sobre la belleza, pienso que Danto mostró suficiente sensibilidad ante el papel que desempeñan las cualidades estéticas en el arte para reconocer su contribución al valor de éste, también y sobre todo en el sentido de su valor humano, planteando la respuesta afectiva a las mismas en continuidad con nuestras reacciones emocionales cotidianas, lo que anclaría así también su relevancia política.

## Referencias bibliográficas

- Alcaraz, M.<sup>a</sup> José, y Francisca Pérez Carreño. “Teoría del arte”. En *Enciclopedia de la Sociedad Española de Filosofía Analítica*, 2018. <http://www.sefaweb.es/teoria-del-arte/>)
- Castro, Sixto. *En teoría es arte: una introducción a la estética*. Salamanca: San Esteban, 2005.
- Costello, Diarmuid. “Kant and Danto, Together at Last?”. En *New Waves in Aesthetics*, editado por Kathleen Stock y Katherine Thomson-Jones, 244-266. Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan, 2008.
- Danto, Arthur C. “The Artworld”. *The Journal of Philosophy* 61, n° 19 (1964): 571-584. <https://doi.org/10.2307/2022937>
- Danto, Arthur C. *The Transfiguration of the Common Place: A Philosophy of Art*. Cambridge: Harvard University Press, 1981.
- Danto, Arthur C. *The State of the Art*. New York: Prentice Hall, 1987.
- Danto, Arthur C. “Beauty instead of ashes”. En *Regarding Beauty: A View of the Late Twentieth Century*, editado por Neal O. Benezra y Olga M. Viso, 183-197. Horshom Institution: Haus der Kunst, 1999.
- Danto, Arthur C. *Beyond the Brillo Box: the visual arts in post-historical perspective*. New York: The Noonday Press, 1992.

- Danto, Arthur C. *The Abuse of Beauty: Aesthetics and the Concept of Art*. Chicago y LaSalle: Open Court, 2003.
- Danto, Arthur C. “Kalliphobia in Contemporary Art”. *Art Journal* 63, n° 2 (2004): 24-35. <https://doi.org/10.1080/00043249.2004.10791123>
- Danto, Arthur C. “Embodied Meanings, Isotypes, and Aesthetical Ideas”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 65, n° 1 (2007): 121-129. <https://doi.org/10.1111/j.1540-594X.2007.00243.x>
- Davies, Stephen. *The Definitions of Art*. Ithaca. New York: Cornell University Press, 1991.
- Davies, Stephen. “Aesthetic Judgements, Artworks and Functional Beauty”. *Philosophical Quarterly* 56, n° 223 (2006): 224-41. <https://doi.org/10.1111/j.1467-9213.2006.00439.x>
- Dickie, George. *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1974.
- Kant, Immanuel. *Crítica del Juicio*. Traducido por Manuel García Morente. Madrid: Espasa Calpe, 1981.
- Korsmeyer, Carolyn. *Things. In Touch with the past*. New York: Oxford University Press, 2019.
- Gilmore, Jonathan. “A functional view of artistic evaluation”. *Philosophical Studies* 155, n° 2 (2011): 289-305. <https://doi.org/10.1007/s11098-010-9570-8>.
- Parsons, Glen, y Allen Carlson. *Functional beauty*. Oxford: Clarendon Press, 2008.
- Rubio Marco, Salvador. “Teoría(s) del arte”. En *Estética*, editado por Francisca Pérez Carreño, 53-91. Madrid: Tecnos, 2013.
- Shiner, Larry. *La invención del arte: una historia cultural*. Traducido por Eduardo Hyde y Elisenda Juliber. Barcelona: Paidós, 2004.
- Wolterstorff, Nicholas. “Why Philosophy of Art Cannot Handle Kissing, Touching, and Crying”. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 61, n° 1 (2003): 17-27. <https://doi.org/10.1111/1540-6245.00088>

El autor es responsable intelectual de la totalidad (100 %) de la investigación que fundamenta este estudio.

Editores responsables Damiano Tieri Marino: [dtieri@correo.um.edu.uy](mailto:dtieri@correo.um.edu.uy); Nataly Cáceres Santacruz: [nacacsan@alu.upo.es](mailto:nacacsan@alu.upo.es)