



**MIMESIS Y CUALIDADES ESTÉTICAS  
EN LA DEFINICIÓN COGNITIVISTA DEL ARTE  
DE A. DANTO.**

**Luciano Luteran<sup>1</sup>**

**(Universidad Nacional de Buenos Aires, Argentina)**

***Abstract***

Este artículo se propone deslindar el papel de las cualidades estéticas en la definición cognitivista del arte de A. Danto. Momentos argumentales de esta precisión se encuentran en la versión dantiana de la teoría mimética y en la interpretación reciente de algunos autores wittgenstenianos como B. R. Tilghman. El argumento concluye con una discusión del artículo de M. Kelly (2007) sobre el tema en cuestión.

***Palabras Clave:*** Danto, definición cognitivista del arte, cualidades estéticas, Wittgenstein.

***Abstract***

This article is an attempt to clarify the meaning of aesthetics qualities in Danto's definition of art. The argument has two parts: a) Danto's theory of mimesis; b) wittgenstenian interpretation of art (as B. R. Tilghman). Finally, it concludes with a critical appointment on Kelly's article (2007).

---

<sup>1</sup> Docente de Psicología Fenomenológica y Existencia en la Universidad de Buenos Aires. Docente de Estética en la Carrera de Artes de la Universidad de Buenos Aires. Autor de *Lacan y el Barroco. Hacia una estética de la mirada*. Autor y compilador de *Lecturas de filosofía y psicoanálisis. Lacan y el Barroco. Hacia una estética de la mirada* (Buenos Aires, Grama, 2009); *Lecturas de filosofía y psicoanálisis* (Buenos Aires, IROjo, en prensa; autor y compilador con Patricia Ramos).

**Keywords:** Danto, cognitive definition of art, aesthetic qualities, Wittgenstein.

### El fin de las sorpresas filosóficas

Por lo general, al hablar sobre arte, suele ocurrir que tengamos presente alguna o más obras en particular como motivos de lo que pretendemos decir. Como el presente caso no es una excepción, comenzaré describiendo una obra: Se trata de una estructura rectangular (10 cm x 25 cm) de soporte, en madera oscura, barnizada, con un tabique perpendicular, de la misma madera, sólo que un poco más clara, que divide la superficie en dos mitades iguales: en el punto central de cada una de las superficies delimitadas por el tabique hay un tenedor emplazado verticalmente. Dos tenedores verticales, los tridentes orientados hacia arriba, separados por un tabique, cada uno con una inscripción en el punto de su encastramiento con el soporte: de un lado, se lee *tenedor*, en el otro tenedor se lee *la santísima trinidad*. El título de la obra: *Mimesis*, de Lola Linares<sup>2</sup>.

Si hay una reflexión inmediata a la que invita la obra de Linares se podría parafrasear con la conocida frase de Danto: *hoy todo es posible*. Curiosamente, no nos encontramos con una obra que nos propone el problemático planteo de decidir si algo es una obra de arte, o no, a partir de postular un objeto indiscernible que no lo sea. Como si se tratase de una vuelta más, la obra de Linares nos muestra dos tenedores y afirma la radical diferencia entre uno y otro, todo *al interior de una obra de arte*. Es una obra de arte que reflexiona sobre la operación del arte, y se resume en el título que alienta desde hace más de 2500 años cualquier debate sobre la naturaleza de cualquier objeto artístico: *Mimesis*. La interpretación de la transfiguración como mimesis, he aquí una bellísima metáfora.

Pero esta obra no sólo reflexiona sobre la operación que inviste a un objeto con cierto carácter artístico. Da otro paso más: la referencia a la Santísima Trinidad es una reflexión sobre el número tres y el papel de la *encarnación* en el ternario Padre-Hijo-Espíritu Santo. De este modo, es *evidente* que el tridente izquierdo no tiene el mismo significado que el segundo tridente. La afirmación que realiza la obra de Linares supone una reflexión filosófica sobre la naturaleza del arte, pero también una interpretación sobre la encarnación sensible del espíritu<sup>3</sup>.

En este punto, puede acordarse en que Danto tendría motivos para encontrarse notablemente satisfecho frente a obra semejante: la teoría que responde para su interpretación no es más que su programa filosófico de una definición del arte. La obra de Linares es la manifestación sensible de la teoría dantiana de los indiscernibles. Al

---

<sup>2</sup> Lola Linares es una artista de Buenos Aires, que se desempeña en artes plásticas y música. Vengo siguiendo su obra desde hace algunos años, siendo que su obra se destaca especialmente en el registro audiovisual.

<sup>3</sup> “En una obra de arte comenzamos por lo que se nos presenta inmediatamente, y sólo después preguntamos por su significado o contenido. Esto exterior no nos vale inmediatamente, sino que detrás suponemos algo interior, un significado que espiritualice la apariencia externa”. G.W.F. Hegel. *Lecciones sobre Estética*. Madrid. Akal. 1989. p. 19.

mismo tiempo, ejemplifica su posición respecto del fin del arte en una demostración flagrante de autorreflexividad artística en la desembocadura filosófica.

Sin lugar a dudas esta obra no podría haberse realizado antes de la época de las vanguardias y su culminación conceptual en el arte de la década del 60<sup>4</sup>. El *carácter de pasado* del arte, que de acuerdo con Hegel quedó establecido a partir de la expresión del espíritu en la religiosidad, es interpretado por Danto como un Fin del arte en cuanto sus obras serían el punto de partida de una pregunta filosófica por su estatus ontológico.

En este marco, y retomando *Mimesis* de Linares, acordamos con Danto, asimismo, que ninguna cualidad sensible de la obra es definitoria del concepto que la obra encarna. Así como “no existe ningún criterio que permita distinguir un readymade consistente en un cepillo metálico para perros de un cepillo metálico para perros idéntico a éste y que en cambio no sea un readymade”<sup>5</sup>, tampoco distinguimos un tenedor del otro, de ambos que componen la obra, por su materialidad, sino por el lugar simbólico que ocupan en aquella. Parecería que sus cualidades sensibles son indiferentes al tema. De este modo, el planteo de los indiscernibles se asocia a la tesis del fin del arte y, al mismo tiempo, es un recurso ineludible<sup>6</sup> para la imposición de una definición.

En el arte podrá seguir habiendo sorpresas; de hecho, la obra de Linares nos muestra hasta qué punto la teoría filosófica de Danto pudo ser utilizada como una teoría artística. Sin embargo, el fin de las novedades filosóficas habría encontrado desarrollo en la definición esencialista de Danto: toda obra tiene un tema y un modo de presentación<sup>7</sup>.

En el presente trabajo, voy a dar por sentado que el planteo de los indiscernibles es legítimo. Mi propósito será explicitar el papel que Danto da a las cualidades estéticas en su formulación cognitivista del arte a partir de dos desarrollos argumentativos: por un lado, la crítica que Danto realiza a la teoría mimética en el arte; por el otro, su relación con los aportes wittgenstenianos. Mi objetivo será reinterpretar la categoría de *cualidad estética* en términos formalistas, cosa que terminaré de hacer sobre el final de la exposición cuando discuta un trabajo de M. Kelly.

## Mimesis

Uno de los principales efectos de la obra de Linares es mostrarnos que la comprensión que Danto tiene de la mimesis es completamente estrecha y unilateral. No vamos a criticar esta comprensión aquí<sup>8</sup>, sólo vamos a desarrollarla:

---

<sup>4</sup> Aquí la referencia de Danto es H. Wölfflin *Conceptos fundamentales de la historia del arte* Madrid. Espasa-Calpe. 2006. p. 33.

<sup>5</sup> Danto, A.C. *El Abuso de la belleza*. Buenos Aires. Paidós. 2005. p. 59

<sup>6</sup> *ibid.* p. 60.

<sup>7</sup> Es un interrogante para mí si la Estética relacional de Nicolás Bourriaud no es un modo de sortear la definición de Danto.

<sup>8</sup> Sería interesante poder compararla con la apropiación del mismo concepto que hace Adorno en su *Teoría Estética*.

El modo en que una obra presenta su contenido, es decir, la reflexión que realiza sobre su forma, es la especificidad de la representación artística. De ahí que no sea el contenido, para Danto, lo que permita distinguir una obra de arte de otra representación que tenga el mismo contenido. Nuevamente, la obra de Linares ilustra perfectamente esta distinción. Este planteamiento que la obra de arte hace de su forma es lo que Danto entiende como una propiedad retórica y denomina expresiva. Sin embargo, bien podría darse el caso de que la obra refiera a su modo de presentación como siendo un contenido más de la representación, como un caso de autorreferencialidad del arte, entonces: “¿cómo puedo saber que lo he denominado expresión, después de todo, no forma parte del contenido de la obra?”. Para resolver este inquietante interrogante es que Danto expone su versión de la mimesis.

Básicamente, la teoría de la mimesis propone una completa transparencia del medio de representación, su *lógica invisibilidad*: “El buen imitador no reproduce meramente el motivo sino que pone en segundo plantel el medio en que tiene lugar la representación”<sup>9</sup>. De este modo, no se trata de que la representación mimética sea una copia, sino una ilusión<sup>10</sup>. Sin embargo, en el corazón de su planteo vuelve a encontrarse una reproducción del planteo de los indiscernibles: “el ojo debería ser incapaz de distinguir entre la percepción del objeto y la réplica”<sup>11</sup>, “la información que llega al ojo desde fuentes por completo diversas es exactamente la misma”, “que distintos conjuntos de causas puedan provocar experiencias indiscernibles ha sido el secreto de los prestidigitadores a través de los tiempos”<sup>12</sup>.

Tomada como teoría del arte, lo que implica la teoría de la imitación es una reducción a su contenido. De lo que se desprende su incapacidad para distinguir una representación artística y otra que no lo sea. Sin embargo, debe tenerse presente que el planteo de indiscernibles intrínseco a la versión dantiana de la teoría mimética sólo se detuvo en los aspectos estéticos de semejanza. Entonces, por un lado: Danto no sólo no argumenta por qué la forma de la obra no podría ser parte de su referencia, sino que en su elucidación de la teoría mimética reproduce el problema de partida “cómo distinguir una obra de arte de un indiscernible si ambas tienen las mismas cualidades”. Dicho de otro modo: al momento de tener que diferenciar el modo de presentación del contenido en una obra de arte, como carácter distintivo de la representación artística – respecto de otras representaciones – Danto vuelve a plantear el problema de los indiscernibles en el nivel estético pero solapándolo como si fuera un contenido: “Pretendo indicar que ésta es en parte la razón de que la teoría de la imitación no pueda servir para distinguir a las obras de arte de sus correspondientes representaciones, semejantes a éstas en tanto que tienen el mismo contenido”<sup>13</sup>. Pero esta es una distinción entre arte y mera cosa, y no entre representaciones.

Entonces, si mi reconstrucción es correcta, con su elucidación de la mimesis no sólo Danto no alcanza a resolver la distinción entre representación artística y otras

---

<sup>9</sup> Danto, A. C. *La transfiguración del lugar común*. Buenos Aires. Paidós. 2002. p. 219

<sup>10</sup> Con anterioridad a Danto el tema ya había sido discutido ampliamente por Gombrich en *Arte e ilusión*.

<sup>11</sup> Danto, (2002) p 217

<sup>12</sup> *ibid.* p. 218.

<sup>13</sup> *Ibid.* p. 219.

representaciones, sino que vuelve a instalar todo el peso de su desarrollo en torno al problema de las cualidades estéticas.

### **Cualidades estéticas**

Para especificar mejor este problema voy a retomar algunas de las reflexiones de Tilghman respecto de las cualidades estéticas. A pesar de los diferentes derroteros de su ensayo, destacándose particularmente los motivos críticos de la filosofía de Danto en: a) la debilidad de su noción de metáfora (al duplicar el problema que se propone resolver), b) la petición de principio en el comienzo de su argumentación (ya que en su justificación del status ontológico diferencial de uno de los indiscernibles Danto parte de la suposición de que uno de los dos objetos es una obra de arte y eso debería establecerse de modo independiente), Tilghman argumenta, respecto de que una obra porte una intención que pueda comprenderse con independencia de su sustrato material, que: “la idea de una intención esencialmente desconectada de la acción objeto de la intención es un... sinsentido... Una intención es una intención de hacer algo y nuestra comprensión de intenciones está lógicamente conectada a nuestra comprensión de llevarlas a cabo”<sup>14</sup>. La conclusión a la que arriba Tilghman es que las descripciones, intenciones, interpretaciones o funciones semánticas no permiten dirimir la inquietud por el carácter artístico de un objeto. De este modo, cancela la vía de acceso a esa pregunta a partir de una definición, siendo que este problema es de naturaleza práctica y no teórico, e instala el núcleo de su trabajo en torno a los aspectos materiales de una obra.

En particular, considero relevante, para mi argumento, tomar su descripción de la complejidad de la percepción. De este modo, no destacaría tanto las críticas a Danto, sino el propósito de complementar el desarrollo dantiano sobre las cualidades estéticas intentando ampliar su definición cognitivista para asentarla en la noción de forma, destacando que mi actitud viene sugerida a partir de tomarme en serio las nociones de modo de presentación y significado encarnado.

Si bien, para Tilghman, no es posible establecer una definición del arte (en términos de condiciones necesarias y suficientes) a partir de propiedades estéticas, esto no quiere decir que dichas propiedades no sean importantes en el reconocimiento y en la evaluación del arte. Para demostrar la importancia de estas propiedades, y su carácter relacional (remitiendo a Hume y Kant) Tilghman se sirve del planteo wittgensteniano del *ver*. El tipo de propiedades que va a destacar serán de orden espacial y dinámico, en contra de un sensorialidad estática<sup>15</sup>.

La explicación sobre el ver [seeing] tiene en su centro la noción de *aspecto*, siendo que la descripción de la experiencia de ver un aspecto es distinta del relato de una percepción. El caso en juego, por ejemplo, es el de un cubo con diferentes declinaciones. “El concepto de percepción de aspectos, [es] el concepto de ver algo de

---

<sup>14</sup> Tilghman, B.R. *Pero, ¿es esto arte?* Publicacions de la Universitat de Valencia. 2005. p. 143.

<sup>15</sup> Aunque Tilghman cite a Arnheim en este punto, y utilice la noción de equilibrio, pareciera deliberado su empeño por no incluir el concepto que está en el corazón de dicha noción: fuerza.

diferentes modos”<sup>16</sup>. El marco en que Tilghman propone su lectura de estos aspectos, en el pasaje del *Tractatus* a las *Investigaciones Filosóficas*, es el de introducción la noción de instrucción: “Una descripción en una determinada circunstancia es el resultado de una interpretación, estos es, de figurarse algo y lanzar una hipótesis, en otra circunstancia es un resultado de cómo se ve algo y puede servir como instrucción para ver”<sup>17</sup>.

El propósito de esta descripción, por un lado, es hacer fútil y redundante el planteo de indiscernibles a partir de considerar que los objetos tienen propiedades intrínsecas (y exhibidas) e independientes de las instrucciones que indican *como* verlos<sup>18</sup>. Por otro lado, y este derrotero es el que aquí me interesa, la elucidación del uso de la noción de ver, en cuanto referida a aspectos y no propiedades, delimita una relación interna en lo visto respecto de lo cual se puede dar una descripción. Un determinado aspecto en una figura ambigua sólo puede destacarse de acuerdo a la descripción de su configuración. Esta idea de configuración es lo que he venido llamando forma.

Las cualidades estéticas de una obra de arte no se identifican con sus cualidades sensoriales, entendidas estas como aspectos materiales de un objeto real que puede, o no, encarnar un significado. El modo en que ciertas cualidades estéticas desempeñan un papel en el significado de la obra es el tópico central de *El abuso de la belleza* de Danto. En dicho libro, Danto circunscribe ciertos rasgos, que llama pragmáticos, a los que adjudica un valor disposicional: “disponer al público a experimentar sentimientos de una clase u otra”<sup>19</sup> o, de acuerdo con Mallarmé, el efecto que la cosa produce, de ahí que Danto los pueda asociar con la retórica aristotélica. Bajo estos rasgos caen la belleza y otras cualidades estéticas.

La belleza es una cualidad estética que trasciende las obras de arte, aunque puede participar de ellas, ya sea a partir del embellecimiento del diseño (como en el caso de las cajas Warhol o en una fotografía de R. Mapplethorpe), o bien a partir del tema, como en el caso de los prerrafaelistas. Sin embargo, para estos últimos, Danto no deja de destacar que, a de acuerdo a su ideal de transparencia, sus cuadros deberían ser nombrados como veraces antes que como bellos. De este modo, la teoría de la mimesis vuelve a desempeñar en *El abuso de la belleza* un papel argumentativo que destaca los rasgos formales (esta vez, la belleza) de la representación artística. El punto en que Danto avanza un poco más en este escrito, respecto de *La transfiguración*, es en delimitar que en el arte “el diseño viene determinado por el significado”.

Voy a retomar aquí la cita de Hegel que más arriba he anticipado en una nota al pie. Este es el momento de utilizarla de modo conclusivo. En esta expresión se resume el desarrollo que hasta aquí se ha hecho: no hay manera de determinar las cualidades

---

<sup>16</sup> Tilghman (2005) p. 188

<sup>17</sup> *ibid.* p. 191

<sup>18</sup> “la pregunta ontológica acerca de qué distingue las dos obras de arte perceptivamente indiscernibles vemos ahora que se apoya en el supuesto falso de que son perceptivamente indiscernibles. La pregunta, por lo tanto, ya no es qué las distingue, sino cómo es posible que la misma cosa pueda verse de maneras diferentes, y esta pregunta se responde por una examen de nuestro lenguaje y no mediante una teoría” *ibid.* p. 192.

<sup>19</sup> Danto (2002) p. 22.

relevantes de una obra de arte antes de conocer su significado, esto es, antes de conocerla como obra<sup>20</sup>.

En este punto, pueden derivarse dos conclusiones: a) no es del todo afortunado decir que en Danto no hay una consideración de una dimensión experiencial de la obra de arte; b) que las cualidades estéticas no participan de su definición esencialista del arte. Que la forma sea dependiente del significado no significa que la estética no forme parte de la esencia ni de la definición del arte. Entiendo que la relación entre a) y b) está en que b) supone a).

Sin embargo, no debe sospecharse que *El abuso de la belleza* represente una rectificación respecto de *La transfiguración*; la reconstrucción del argumento de la mimesis que realizamos en primera instancia, muestra como la inquietud acerca de las cualidades estéticas como cualidades formales ocupaba un lugar central del argumento de *La transfiguración*.

### Conclusión

Es cierto que el telón de fondo de mi discusión está en el trabajo de M. Kelly “MAKING A BRILLO BOX RED, WHITE, AND BLUE IS EASY: MAKING IT AN ARTWORK ISN’T” (2007). En dicho trabajo Kelly dice que debemos mirar en un nivel no perceptual – el contenido – que es entonces independiente aunque mediado por la percepción. No encuentro que esta afirmación sea clara. Intuitivamente, algo independiente no necesita mediación. Si entendemos la independencia en el sentido de que algo para existir no necesita de otra cosa, y el contenido de una obra, si es que se trata de una obra artística, requiere su encarnación, entonces, en tanto contenido de una obra de arte su tema no puede ser independiente de su manifestación. Para volver a decirlo con Hegel: el contenido espiritualiza la apariencia externa, pero antes de esta operación no es un contenido del arte, esto es: es la manifestación sensible el soporte de la espiritualización. Antes se trata de una mera idea, y como alguna vez dijo Mallarmé, los cuadros no se hacen con ideas.

Por eso, tampoco entiendo que Kelly remita los aspectos estéticos a los perceptuales. En Danto no hay una teoría de la percepción que pueda responder a cualquier objeción que se realice. En cambio, Danto sí dispone de un trabajo sobre la noción de forma artística, y es a propósito de ella que puede entenderse la inquietud planteada por Kelly: sólo son relevantes en una obra de arte aquellas cualidades estéticas que se constituyen como forma del significado de la obra. Por eso, en la obra de Linares es un rasgo fundamental que los tenedores se encuentren en posición vertical y no en posición horizontal.

De este modo, es acertado que Kelly cite a Danto (p. 158 de *La transfiguración*). Sin embargo, de acuerdo a la exposición realizada, no es del todo clara su insistencia sobre el carácter perceptivo de las cualidades estéticas sin tener una teoría de la percepción en la que sostener su argumento.

---

<sup>20</sup> Ibid. p 106.

Con esto no es que esté diciendo que el argumento de Kelly no sea correcto, pero sí que tuerce el punto de referencia: su crítica de la sinonimia dantiana entre “perceptivo” y “estético” es afortunada, pero cuesta creer que sea tan incauto como para sostener esa presuposición, que, por lo demás confunde “perceptivo” con “sensorial”. La crítica de Danto a las teorías estéticas no descansa en su identificación de propiedades preceptuales sino en la utilización de aquellas cuando no hay modo de suscribirlas y discriminarlas al interior de una teoría del arte. Cuando Kelly pretende enriquecer la noción estética de Danto, con su empeño no realiza nada que no fuera parte del proyecto dantiano<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup> De hecho, el enriquecimiento que se propone Kelly con su noción de propiedad relacional también podría quedar fuera de una comprensión artística. Este es el meollo de la crítica de Danto a Kant en *El abuso de la belleza* en relación a la belleza interna: apelar al sentimiento del sujeto no conlleva que la cualidad formal en juego sea parte de la obra. Así, la obra de Linares es notoriamente bella – equilibrada, simétrica – pero esta composición es externa al significado de la obra.