



<https://doi.org/10.15446/ideasyvalores.v72n183.94752>

LAS DEFINICIONES ESTÉTICAS DE ARTE Y SUS SUPUESTOS



AESTHETIC DEFINITIONS OF ART AND THEIR ASSUMPTIONS

SIXTO J. CASTRO*

Universidad de Valladolid - Valladolid – España

Artículo recibido: 24 de marzo del 2021; aceptado: 12 de junio del 2021

* *sixto.castro@uva.es* / ORCID: 0000-0002-9519-4113

Cómo citar este artículo:

MLA: Castro, Sixto. “Las definiciones estéticas de arte y sus supuestos.” *Ideas y Valores*, 72. 183 (2024): 51-71.

APA: Castro, S. (2024). Las definiciones estéticas de arte y sus supuestos. *Ideas y Valores*, 72(183), 51-71.

CHICAGO: Sixto Castro. “Las definiciones estéticas de arte y sus supuestos”. *Ideas y Valores* 72, 183 (2024): 51-71.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

RESUMEN

En este texto se presenta una lectura crítica de las definiciones de arte que lo vinculan de modo necesario con las propiedades estéticas. Se analizan los elementos centrales de los que dependen estas definiciones y se muestra su carácter problemático. Asimismo, se hace patente su vinculación con algunos intentos de ofrecer un enfoque intercultural y universalista de las artes y se concluye que, si bien las propiedades estéticas tienen una gran importancia en la teorización sobre las artes, es necesario tomarlas no tanto como elementos esenciales cuanto como propiedades en sentido aristotélico.

Palabras clave: Danto, Dutton, definición de arte, estética, experiencia estética.

ABSTRACT

This text provides a critical reading of the definitions of art that make a necessary link between art and aesthetic properties. The central elements on which these definitions depend are discussed and the problematic character of these concepts is shown. Furthermore, their connection with some attempts to offer an intercultural and cross-cultural approach to the arts is made evident. We conclude that, although aesthetic properties are of great importance in the theorization on the arts, we must take them not so much as essential elements but as properties in the Aristotelian sense of the term.

Keywords: Definition of art, Aesthetics, aesthetic experience, Danto, Dutton.

Introducción: la relación entre el arte y lo estético

Hay una cierta correspondencia histórica entre el arte y las propiedades estéticas, sobre todo la belleza, que no es fácil de obviar. Si bien es cierto que, durante buena parte de la historia de la reflexión filosófica, arte y belleza han sido realidades independientes, ambas confluyen progresivamente hasta quedar ligadas filosóficamente en un determinado momento histórico, para volver a separarse de nuevo (Castro 2005, 2011). No es menos cierto, sin embargo, que la conexión histórica y fáctica entre el arte y las propiedades estéticas, de modo especial la belleza, aun cuando no sea una necesidad lógica ni metafísica, tampoco supone un hecho accidental. Como ha puesto de relieve P. O. Kristeller (cf. Kristeller 1951, 1952), el contexto intelectual del siglo XVIII impone la consideración de una obra de arte por razones exclusivamente estéticas, de tal manera que la historia del arte se relea y se reconfigura en términos de este vínculo. La aparición misma de la Estética como disciplina filosófica en el espacio dieciochesco vincula arte y belleza de un modo novedoso desde el punto de vista filosófico: acaba momentáneamente con la atribución de la reflexión sobre lo bello a un espacio metafísico o teológico y la liga de modo especial a la filosofía del arte, que, poco a poco, y en muchos autores, va a identificarse con una filosofía de lo bello. De este modo, las propiedades estéticas entran incluso en la definición de arte —en numerosas definiciones de arte, deberíamos decir— y han determinado en buena medida el valor de la obra de arte.

A pesar de esto, una gran parte de los principales teóricos del arte del siglo XX han ido dejando fuera de la definición del arte las propiedades estéticas. Un caso claro de esta tendencia es el de Arthur C. Danto, para quien lo estético en general (entendido en el sentido de lo perceptible) y la belleza en particular en ningún caso pueden entrar en la definición de arte. Para él “la estética [...] a duras penas toca el corazón del arte y, por cierto, no del gran arte, que tampoco es, a la postre, el arte que parece más bello” (Danto 2002 250). Frente a la concepción dieciochesca dominante todavía en muchas reflexiones contemporáneas, Danto sostiene que el primado de los elementos estéticos en el arte en ciertas épocas de la historia es un elemento contingente, no necesario, en una definición de arte, ya que arte y estética no están unidos con carácter de necesidad desde el punto de vista conceptual (cf. Danto 2010 54). Sin embargo, del hecho de una contingencia histórica no se puede derivar sin más la contingencia teórica, puesto que esta conexión ha mostrado una poderosísima historia efectual que merece algunas consideraciones.

Es un hecho que buena parte de los artefactos que en el siglo XVIII pasaron a formar parte de la categoría de las Bellas Artes no fueron concebidos en un contexto teórico en el que se supusiese que el arte había de ser bello por razones metafísicas, aunque en la práctica se diese tal

vinculación en múltiples ocasiones. La reflexión platónica, por ejemplo, considera las artes miméticas y las artes poéticas en un contexto especulativo que solo de modo tangencial tiene que ver con la belleza. E, igualmente, la teoría de Platón sobre la belleza nada tiene que ver con las artes. Sin embargo, Danto no fundamenta su tesis tanto en teorías filosóficas como en la práctica de las vanguardias, que, según él, habrían mostrado a la filosofía que el vínculo entre arte y belleza no era conceptualmente riguroso ni poseía la fuerza de una necesidad a priori (cf. Danto 2005 68, 102, 175). En el siglo xx, obras como los *readymades* de Duchamp podían ser arte, pero en ningún caso lo serían a causa de su belleza, sino en virtud de muchas otras razones, estéticas y fundamentalmente no estéticas. La tesis básica de Danto es que una obra de arte tiene muchas cualidades que no tienen los objetos que puede que sean materialmente indiscernibles de ella y que no son obras de arte. Algunas de estas cualidades pueden ser estéticas o provocar experiencias estéticas, pero para responder estéticamente de modo adecuado a estas primero hay que saber que el objeto es una obra de arte (cf. Danto 2002 145). No cabe, pues, apelar a consideraciones estéticas para lograr una definición de arte, ya que estas no posibilitan diferenciar entre obras de arte y objetos reales (cf. Danto 1986 xi). Las propiedades estéticas —de modo especial la belleza— son una opción en el arte, y en ningún caso una condición necesaria.

Frente a esta tendencia, que es la más habitual en el contexto contemporáneo, muchos autores siguen defendiendo actualmente un enfoque funcionalista del arte, según el cual este tiene la función de producir objetos estéticos. Tal es el caso, por ejemplo, de R. Lind, quien define el arte como “cualquier acuerdo creativo de uno o más medios cuya función principal es comunicar un objeto estético signifiante” (Lind 1992 117), entendiendo “objeto estético” como “cualquier fenómeno cuyas relaciones formales tienen suficiente interés perceptivo para motivar y satisfacer un interés práctico en el mismo proceso de hacerlo inteligible” (*id.* 121). En una línea semejante, G. Schlesinger sostiene que “una obra de arte es un artefacto que, bajo condiciones estándar, proporciona a su receptor una experiencia estética” (Schlesinger 1979 175); y Nick Zangwill defiende que “una obra de arte es algo creado con la intención de que tenga valor estético en virtud de un carácter estético específico [...]. La existencia de tal intención o conjunto de intenciones es una condición necesaria para que algo sea una obra de arte” (Zangwill 1995 308). La aproximación estética es dominante también en Jonathan Friday, para quien “si el arte tiene algo que merezca el nombre de ‘esencia’, es la capacidad de captar y sustentar la experiencia estética” (Friday 2002 154), por no hablar de Roger Scruton, cuya obra es una constante defensa de los enfoques estéticos a las artes. Este afirma:

La forma suprema de belleza, tal como es ejemplificada en aquellos logros artísticos supremos, es uno de los dones más grandes de la vida. Es el verdadero fundamento del valor del arte, porque es lo que el arte y solo el arte, puede dar. (Scruton 2009 128)

Scruton subraya constantemente que los valores estéticos, aquellos que nos permiten experimentar un placer que radica en el juego de la imaginación, son fijados por las artes que, con esta atención a lo estético, contribuyen a un modo profundamente humanista de concebir la existencia humana. La lista de autores podría alargarse indefinidamente. Sin embargo, en lugar de generar un argumento por acumulación, es preferible analizar los presupuestos implícitos en todo enfoque estético a las artes.

Los elementos centrales de los que dependen las definiciones estéticas

Quien se ha significado de modo singular en el siglo xx por defender las definiciones estéticas ha sido Monroe Beardsley, en quien, según algunos críticos, se da una reducción de la teoría del arte a la teoría estética, que, en último término, acaba por ser una reducción a la teoría de la belleza (Carroll 2001a 37). Beardsley sostiene que “una obra de arte es algo producido con la intención de dotarlo de la capacidad de satisfacer el interés estético” (Beardsley 2019 25). A su entender, si no se preserva la conexión de las artes con el interés estético se acaba pensando circularmente o se acaba con cualquier diferencia entre el arte y toda otra actividad. Para hablar de arte basta con que esta intención estética esté presente y haya sido eficaz en algún grado, es decir, que haya jugado un papel causal o explicativo respecto a algunos rasgos de la obra (*cf. id.* 26), pero no tiene por qué ser la única, ni siquiera la determinante. De ahí que, “en la medida en que se produce *algo* con la intención estética, se produce una obra de arte” (*id.* 28).

Es evidente que de lo dicho no se puede inferir cuál es la diferencia entre lo estético *ut talis* y lo artístico, ya que no se ofrece ningún criterio para separar del arte cualquier producto de propaganda o de diseño industrial cuya producción esté presidida por una intención estética, concepto este último de difícil precisión. Puede entenderse la intención estética como la producción deliberada de artefactos por parte de una persona “para provocar o captar el interés estético de sus semejantes” (Ground 2008 49), con lo que la apariencia de un objeto se vuelve una “apariencia intencionada” (*ibid.* 181). Esto hace que las obras de arte sean objetos no solo estéticamente interesantes, como muchos otros artefactos, sino también, y sobre todo estéticamente inteligibles. Puede suceder que, claramente, tales artefactos no hayan sido creados

con intención estética. En este caso la condición del interés estético que supuestamente han de suscitar se salvaría si se admite que a esos artefactos se les dispensa atención estética (cf. Schaeffer 2015 70), con lo que se pasa del contexto de su creación al de su recepción, siempre bajo el marchamo de lo estético.

La “intención estética” puede entenderse, además, al menos de dos modos distintos (cf. Anderson 2000 78-83): como una intención estética “pura” (algo es obra de arte si es un artefacto creado con la intención de que sea un objeto de apreciación estética), o como una intención de función estética (algo es obra de arte si es un artefacto que funciona para posibilitar una apreciación estética). Aludir a la intención estética “pura” supone atribuírsela al creador de ciertos artefactos, pero esta intención tampoco nos permitiría distinguir arte de no-arte, puesto que el creador de un objeto de propaganda que no se considera arte puede haber tenido esa intención, aunque no fuese la intención del individuo que le encargó esa obra de propaganda política. O puede ser el caso que haya tenido esa intención estética, pero que esta no haya tenido éxito (y en la medida en que la intención está presente, eso bastaría para que pudiésemos hablar de obra de arte). Se puede tratar de diferenciar entre la intención primaria de posibilitar la apreciación estética, que determinaría ese carácter estético, y otra serie de intenciones, pero esto parece bien difícil de sustanciar y claramente no se aplica al caso de arte creado “primariamente” con otra función, como una pintura religiosa, que deviene arte por otra serie de razones, o del “arte” paleolítico, como las pinturas de las cuevas de Altamira, cuyas intenciones creativas nos están vedadas por completo más allá de la hipótesis, de modo que acabamos suponiéndolas o postulándolas precisamente porque partimos de un concepto de arte en el que esa intención –o en su defecto la intención de función estética– debe estar presente. Este modo de pensar en términos de intenciones puras es deudor del enfoque dieciochesco aludido. Se ve en diversos autores, entre ellos Lessing, para quien solo es arte lo que está al servicio de la belleza. En su *Laocoonte* se emplea a fondo para demostrar que la belleza habría sido la ley más alta y la primera entre las artes plásticas, ya desde la Antigüedad, y que el objetivo del artista no sería otro que transformar en belleza toda fealdad natural (cf. Lessing 2014 26). Esta ley parece devenir ley eterna y constitutiva de las artes de todo tiempo. Sin embargo, parece más adecuado sostener que cualquier artefacto, artístico o no, lleva en su génesis múltiples intenciones, y aun en el caso de que seleccionásemos la intención estética como constitutivo suficiente de la obra de arte y, en último término definitorio, deberíamos, valga la redundancia, seleccionarla. Eso solo puede hacerse, sin embargo, en un contexto institucional que determina qué se considera

arte en una determinada cultura o sociedad, como sucedió en la Europa del XVIII para dar lugar a esa concepción estética de las artes.

No es este, sin embargo, el único concepto complejo con el que trabajan las definiciones estéticas: placer estético, apreciación estética, experiencia estética y valor estético, son parte habitual de estos enfoques definitorios del arte y en muchas ocasiones se acaba definiendo *obscurum per obscurius*. La dificultad para diferenciar entre estos conceptos en algunos casos (cf. Walton 1993 505) ha llevado a algunos autores a reducir todo lo que concierne a lo estético a la referencia a una experiencia de las propiedades de un objeto o de un estado de cosas que se considera intrínsecamente valiosa (cf. Anderson 2000 71, Iseminger 2006), de donde se deriva la idea de que una propiedad es estética si es intrínseca (afirmable por inspección directa) y digna de atención en una comunidad particular (Eaton 2000 145). Con estos mimbres, M. M. Eaton puede afirmar que

x es una obra de arte si y solo si, 1) *x* es un artefacto y 2) *x* es tratado de modos estéticamente relevantes, es decir, *x* es tratado de tal modo que alguien competente en una cultura es llevado a dirigir la atención a propiedades intrínsecas de *x* consideradas dignas de atención (percepción y/o reflexión) en esa cultura y 3) cuando alguien tiene una experiencia estética de *x* se da cuenta de que la causa de la experiencia es una propiedad intrínseca de *x* considerada digna de atención en la cultura. (*ibid.* 146)

Esto nos obliga a reflexionar sobre si tales propiedades “intrínsecas” están *en* las cosas o son puestas en ellas por el observador, puesto que en la definición de Eaton se hace referencia a la selección que opera la cultura, con lo que el debate entre realistas y constructivistas respecto al carácter “intrínseco” está servido.

Sea cual sea la solución por la que se opte, da la impresión de que las definiciones estéticas de obra de arte se juegan su validez en el debate en torno a la realidad de la experiencia estética (cf. Castro 2017) y al carácter de las propiedades estéticas (intrínsecas, dignas de atención [...]). Estas últimas, en general, son comprendidas según el enfoque clásico propuesto por Frank Sibley, para quien las estéticas son aquellas propiedades para cuya discriminación se exige gusto, sensibilidad o capacidad de discriminación (cf. Sibley 2001), y son dependientes de propiedades no estéticas —si algo tiene una propiedad estética, entonces tiene alguna propiedad no estética que es necesaria para ella, por ejemplo, ciertas conformaciones estructurales, espaciales, temporales, etc.—, sin las cuales no se dan, de manera que un cambio en estas conlleva un cambio en aquellas, pero no se puede inferir válidamente la existencia de una propiedad estética a partir de un conjunto de propiedades no estéticas (pues estas no son suficientes). Por ello, las disputas

estéticas no se pueden resolver mediante un razonamiento inductivo o deductivo que parta de premisas relativas a propiedades no estéticas y concluya la existencia de propiedades estéticas. El nivel es diferente: las propiedades estéticas tienen que ser *apreciadas* para determinar su existencia en una obra de arte u otro objeto. La contemplación o apreciación de estas propiedades estéticas daría lugar a la experiencia estética.

Este concepto y sus conceptos hermanos han sido muy discutidos en la Estética y la Teoría del arte recientes. George Dickie ha criticado la idea de “actitud estética”, caracterizada, según Edward Bullough, por una distancia psíquica” que implica dejar de lado las actitudes prácticas hacia las cosas, lo que nos permitiría acceder objetivamente al fenómeno e interpretar los afectos subjetivos como características del fenómeno (Bullough 1912). Esta actitud estética, entendida como un estado de la mente descrito como distanciado, desprendido, desinteresado, que suele considerarse condición de la experiencia estética, parece exigir la supresión de algún estado mental, por ejemplo, el deseo de que el concierto al que uno asiste sea exitoso desde el punto de vista financiero, para dejar espacio al goce del concierto. Para Dickie no es necesario apelar al mito de un estado mental especial, ya que las acciones, reacciones y pensamientos que provoca un objeto estético se explican mejor por las convenciones establecidas para contemplar una obra de arte (p. ej. que no aplaudamos a cada momento en una actuación musical en un auditorio) (Dickie 1964, 1965, 1973). Esto mismo se aplica a la idea de experiencia estética. Para Dickie, cuando hablamos de experiencias de objetos tan distintos como son los que caen bajo la categoría de “objeto estético” como si fuesen experiencias del objeto en cuanto objeto, desinteresadas, sin interés adicional, confundimos la motivación con la experiencia. Prestar atención a una obra de un modo interesado significa hacerlo con ciertos motivos, y de modo desinteresado, sin esos motivos; no se trata de una experiencia especial, propia y exclusiva (cf. Dickie 1974 111-114, Matravers 2012 76 y ss.). Frente a Beardsley, para quien la experiencia del objeto estético es intensa, compleja y unificada (coherente y completa) (cf. Beardsley 1958 64), Dickie critica la transferencia de los términos de complejidad, intensidad y unidad desde los objetos de la experiencia estética a la experiencia misma: se confunde la experiencia de compleción con la compleción de la experiencia. Para Dickie las experiencias estéticas no tienen rasgos afectivos que sean característicos y que las distingan de otras experiencias. Poco más puede decirse, en términos generales, de la experiencia estética de una obra de arte que “implica apreciación del diseño y/o la detección de propiedades estéticas y expresivas y/o atención a los modos en los que se elaboran las propiedades formales, estéticas y expresivas de la obra de arte” (Carroll 2000 207). Ni siquiera puede defenderse de modo convincente el hecho

de que sea valorada por sí misma. Hay una larga tradición de defensas instrumentales de la experiencia estética a partir de los bienes que se obtienen de ella (cf. *ibid.* 204-206, Carroll 2001, 2002 159-160).

Beardsley reduce todo este complejo a adoptar un "punto de vista estético". Por eso sostiene que "una obra de arte (en sentido amplio) es cualquier objeto perceptual o intencional que deliberadamente se considera desde el punto de vista estético" (Beardsley 1970 43). Este último es definido por Beardsley en términos de valor estético: "adoptar un punto de vista estético con respecto a x es interesarse por cualquier valor estético que x pueda poseer o *que sea obtenible por medio de x* " (*ibid.*, 44). Y el valor estético se define en términos de gratificación estética: "el valor estético de x es el valor que x posee en virtud de su capacidad para proporcionar gratificación estética *cuando es experimentado correcta y completamente*" (*ibid.* 51). La gratificación es estética "cuando se obtiene primeramente de la atención a la unidad formal y/o las cualidades regionales de una totalidad compleja, y cuando su magnitud es función del grado de unidad formal y/o la intensidad de la cualidad regional" (*ibid.* 46). Ahora bien, el objeto estético no es puramente "estético", en el sentido de objeto de una percepción pura, puesto que toda percepción se encuentra infiltrada por elementos que no son perceptibles ellos mismos, pero que determinan la percepción. ¿Veo una enorme masa rocosa o veo el Everest, es decir, la montaña más alta del mundo? No la veo; sé que es la montaña más alta del mundo y cualquier elemento estético asociado a mi percepción de esa montaña viene determinado por ese hecho, que es el que hace que, en primer lugar, preste atención a ese objeto por comparación con otros objetos, y que tenga una experiencia determinada. En parte, la gratificación estética que obtengo viene dada por lo que sé, por lo que espero, por lo que he sido, por la forma de vida en la que estoy y por las categorías con las que interpreto el mundo. Esta gratificación es, entonces, esencialmente interpretativa, también en el caso de la belleza natural. Este aspecto va a desplazar, de modo necesario, la definición estética del arte a un contexto institucional.

La propuesta de Beardsley no nos sirve para diferenciar lo estético en general de lo estético artístico en particular. Prácticamente cualquier realidad puede tener propiedades estéticas o suscitar una experiencia estética (claramente lo hacen muchos fenómenos u objetos naturales que no son fruto de creación artística alguna), luego parece difícil que lo estético pueda entrar en una definición que nos sirva para identificar lo artístico y diferenciarlo de lo que no lo es. "Producir" o "recibir" el arte estéticamente solo se puede hacer en un contexto institucional, porque las propiedades estéticas de las obras de arte no son las de los objetos que no son obras de arte: si lo fuesen, según la definición de Beardsley, no habría manera de diferenciar entre la *Caja Brillo* de

Warhol y la del autor del diseño comercial James Harvey o entre unos pasos de baile y el acto de limpiar la casa o de correr detrás de un taxi. Mediante este tránsito institucional, las propiedades estéticas (perceptibles) se convierten en propiedades artísticas o histórico-artísticas al ser seleccionadas en virtud de razones históricas, intencionales, etc. (cf. Walton 1979 363-364) que cuajan en un conjunto de relaciones que configuran las instituciones artísticas.

La idea de que hay factores que afectan al juicio estético en el caso del arte está ya presente en Kant cuando, en su *Crítica del Juicio* (§16), distingue entre *pulchritudo vaga* (belleza libre), que no presupone concepto o fin determinado alguno, y *pulchritudo adharens* (belleza dependiente), que implica el concepto de una finalidad particular, objetiva y material. Los ejemplos de belleza libre que Kant aduce están casi todos tomados de la naturaleza, mientras que los de belleza dependiente lo están de las artes o de elementos naturales modificados por el hombre, precisamente porque en ambos casos tenemos en la base del juicio estético un concepto de lo que esos artefactos deben ser. Los pocos ejemplos artísticos que Kant usa para ejemplificar la belleza libre (fantasías sin tema, arabescos[...]) exigen saber qué es una fantasía, qué es un arabesco, es decir, acaban por caer también en la categoría de bellezas dependientes. El error de muchos teóricos postkantianos fue interpretar el arte exclusivamente en términos de belleza libre, supuestamente más pura que la dependiente, y este desliz está en la base de muchos enfoques estéticos del arte.

En general, hemos de entender las propiedades estéticas como fenomenológicamente aprehendidas y no como fenoménicamente percibidas: no percibimos una serie de longitudes de onda mediante nuestros órganos sensoriales, sino que oímos la nota sol o vemos el color amarillo en un determinado contexto significativo de elecciones posibles, formando comunidad con otras notas y otros colores en una construcción intencional. No percibimos lo estético en la naturaleza del mismo modo que lo estético en el arte, puesto que en ambos casos lo fenomenológico determina lo fenoménico. Si nos encontrásemos un objeto en Marte podríamos atribuirle propiedades estéticas como si de un objeto natural se tratase, pero esto no sería considerarlo una obra de arte, es decir, no podríamos decir si es dinámico, sereno, coherente, si es una escultura u otro tipo de artefacto artístico. Los hechos histórico-artísticos determinan las propiedades que tiene una obra de arte, de tal modo que, dadas dos obras perceptiblemente indistinguibles que solo se diferencian por sus orígenes, de una puede decirse que es serena, y de la otra, quizá, que es atormentada. Gombrich señalaba que lo que nos sorprende como una disonancia en Haydn deja de serlo en un contexto postwagneriano. Es decir, nuestra percepción de la obra de arte

no es puramente fenoménica, sino fenomenológica e interpretativa (cf. Margolis 2009 75), está penetrada por el lenguaje, el pensamiento, la teoría, la creencia, el conocimiento y cosas semejantes. De ahí que haya que entender las obras de arte como realidades dotadas de propiedades Intencionales (lingüísticas, semánticas, semióticas, gestuales, significativas, simbólicas, representacionales, expresivas, retóricas, intencionales, históricas, tradicionales, estilísticas, de género[...]) (Margolis 1974). Este carácter Intencional se aplica, asimismo, a las propiedades estéticas de las obras de arte, que están Intencionalmente marcadas, de ahí que la respuesta estética a una obra de arte sea distinta de la respuesta estética a lo que no es obra de arte, aunque ambas realidades sean “estéticamente” (perceptivamente) indistinguibles. Por ello cabe suponer que las propiedades no estéticas sobre las que supervienen las estéticas no pueden restringirse a las propiedades físicamente perceptibles o cuantificables, sino que deben incluir las propiedades histórico-artísticas, que son las que hacen posible que la *Gioconda* original y cualquier copia puedan ser indistinguibles perceptivamente y, no obstante, tengan diferentes propiedades artístico-Intencionales que dan lugar a experiencias estéticas diversas, de modo análogo a como sucede con el Everest y una masa de piedra anónima.

Este elemento Intencional es el que marca la diferencia entre arte y no arte cuando se toma lo estético como factor definitorio. Es un requisito necesario, aunque no suficiente. Nos impide, por ejemplo, contemplar estéticamente la naturaleza como si fuese una obra de arte y nos obliga a tener una experiencia estética de la naturaleza como naturaleza, no como arte, aunque esta experiencia también tiene un componente Intencional específico, puesto que “naturaleza” es un concepto teóricamente muy cargado (cf. Castro 2015): también la “naturaleza” es un artefacto, al menos desde el punto de vista conceptual, por ello los paisajes, los parques, los espacios naturales que han sido artefactualizados de infinitas maneras por los seres humanos (preparados para la contemplación, trabajados como explotaciones agrícolas, horadados como minas[...]) son solo distinguibles de ciertas obras de arte en función de la intención de sus artífices. No se trata, entonces, de que la disparidad entre arte y naturaleza radique en que las obras de arte, a diferencia de la naturaleza, son artefactos, es decir, son producidas de manera intencional. La diferencia radica en la intención constitutiva que también tiene un carácter Intencional en el sentido de Margolis: una mina está excavada con una determinada intención y una intención posterior diferente —arraigada en un contexto institucional que encarna las propiedades Intencionales y avalada por este— puede “transfigurar” ese espacio en una obra de arte. La clave del asunto es un acuerdo institucional que

decide seleccionar ciertas propiedades estético-artísticas como constitutivas de la obra de arte.

El fundamento de una teoría del arte intercultural

Teniendo presente esta concepción estética de las artes, diversos autores sostienen que un artefacto puede transitar desde cualquier espacio al espacio artístico en virtud de sus propiedades estéticas. Podemos considerar artístico, p.ej., un objeto ritual que ha sido tallado, decorado y consagrado principalmente para que sea eficaz en un ritual si nos centramos en su dimensión estética, que sería el elemento que lo convierte en candidato a arte (cf. Scharfstein 2009 66). Los valores estéticos, reconocibles intuitivamente por cualquier ser humano, en virtud de su posesión de idénticos mecanismos cognitivos (perceptivos, emocionales, etc.), serían los que nos permiten trascender las convenciones que no nos son familiares para reconocer el “arte”, entendido ahora este también como un término evaluativo reservado para objetos u obras cuya experiencia estética encarnada está especialmente concentrada, o es imaginativa o absorbente en grado sumo. Habría, así pues, una serie de constantes antropológicas estéticas en las diversas culturas que nos permitirían elaborar un concepto transcultural de arte.

Los intentos de buscar semejanzas entre actividades pertenecientes a contextos tan distintos suelen suscitar el rechazo de muchos antropólogos, que señalan la dificultad de traducir el término “arte” entre culturas, dado el carácter eurocéntrico no solo de la construcción que es el moderno sistema de las artes, sino incluso del término “arte” mismo (Dhillon 2013). Es el problema de pensar las cosas como lo que es posible que no sean. ¿Por qué tenemos la necesidad de conceptualizar Altamira como arte? ¿Es arte? ¿En qué medida lo cambiamos en su ser al pensarlo así? Parece una cuestión que hay que dejar en manos de los ontólogos. Hay quien sostiene que la consideración estética del arte reduce las obras de arte a artefactos estéticos equiparables a cualquier otro y elimina de ellas sus valores más propios. Sin embargo, esta crítica, en lo que tenga de valiosa, no afecta en absoluto al carácter estético del arte si se defiende que lo estético es una condición necesaria, pero no suficiente. Por ello no falta quien, en este debate sobre el carácter universal de las artes, sostenga que el elemento estético es fundamental y que precisamente en virtud de él podemos afirmar que las culturas no occidentales hacen arte, puesto que el término “arte” no se limita al arte culto occidental y su práctica no tiene por qué estar institucionalizada e ideológicamente cargada hasta el punto en que lo está la nuestra (cf. Davies 2000 202).

La importancia del elemento estético les sirve a algunos autores para atacar en sus mismos fundamentos las teorías que renuncian por

completo a este carácter en el arte, como es el caso de la teoría de Danto. Este autor elaboró un experimento mental en el que postulaba dos tribus, los pueblos Pote y Cesta. Ambos pueblos hacen potes y cestas, pero los potes del pueblo Pote son arte, mientras que sus cestas no, y las cestas del pueblo Cesta son arte mientras que los potes no, aunque los potes y las cestas de ambas tribus sean indistinguibles desde el punto de vista perceptivo. Es la teoría (el significado y la significación) lo que confiere a unos el estatus de arte en detrimento de otros: los potes del pueblo Pote tienen una enorme importancia espiritual para la tribu, significan y encarnan la estructura del universo, la relación con Dios como el gran hacedor de potes, el papel de varón y mujer en la sociedad, etc., mientras que los potes de la tribu cesta son solo utensilios ordinarios que se usan para cocinar. Las obras de arte simbolizan la relación de ese pueblo con el orden cósmico, con la vida y la muerte, etc., es decir, pertenecen al hegeliano Espíritu Absoluto, mientras que los artefactos que no son obras de arte son solo objetos prácticos ordinarios que carecen de cualquier significación especial, es decir, pertenecen a la Prosa del Mundo (cf. Danto 2003 95-115). Este experimento de Danto busca eliminar del debate los elementos estéticos para centrarse en el elemento teórico-interpretativo y en el contexto histórico-artístico como los constitutivos fundamentales del concepto de arte. Independientemente de la dificultad de sostener que este experimento mental muestre que las tribus hacen arte y no objetos rituales, votivos o religiosos, o que se entregan a cualquier otra manifestación cultural no necesariamente artística, el hecho es que el experimento parece fallar precisamente en sus propios términos, como Dutton hizo notar. Para este autor, si una tribu ha hecho potes durante generaciones como su arte más valorado, elegirá a los mejores artesanos para llevar a cabo esa tarea, que trabajarán según un canon de excelencia, tratando de usar los mejores materiales y de seguir el proceso más adecuado, porque las personas se comportan de ese modo cuando crean cosas que significan algo para ellas, y el resultado de esa práctica valiosa han de ser propiedades perceptibles (cf. Dutton 1993, 2010). No tiene sentido pensar que no va a haber diferencias estéticas entre una práctica de enorme importancia en una cultura, a la que una sociedad dedica sus mejores artesanos, sus mejores medios, etc. y una práctica meramente utilitaria que carece de todo otro significado en ese mismo espacio. Para Dutton, lo que señala precisamente el arte de otras culturas, que puede ser utilitario y no creado para una contemplación desinteresada (si es que el arte occidental se crea para eso), es que esos “artistas” están interesados en la naturaleza estética de lo que crean (cf. Dutton 1997). Este elemento estético sería el que permitiría que los que no son miembros de esa cultura puedan

reconocer esas obras de arte como tales, y ese sería, en esta perspectiva, el sustrato común de todo arte.

De modo similar, S. Davies sostiene que el carácter estético de una obra de arte debe ser considerado esencial (no accidental o contingente) a su función, de modo que esta no puede evaluarse sin tener en cuenta el logro estético que implica (*cf.* Davies 2000 207-208), aunque las propiedades estéticas no sean esenciales para que algo sea arte, como se constata, por ejemplo, en el caso de los *readymades*, cuya creación depende fundamentalmente de elementos teóricos e histórico-artísticos. Aun así, Davies cree que “la preocupación por lograr efectos estéticos es históricamente necesaria en el desarrollo de las prácticas artísticas, aunque no lógicamente necesaria para que cualquier objeto particular sea una obra de arte” (*id.* 209), de ahí que probablemente el arte primero y las actividades que precedieron el cuajar de este arte primitivo en algo más institucionalizado tuvieran que ver con las propiedades estéticas. “No es más fácil imaginar una cultura [–sostiene Davies] que comienza con un arte no estético que imaginar una que desarrolla el cálculo matemático antes de cultivar el contar y la medida” (*ibid.*). Entender el arte como una práctica más que como el resultado de una teoría nos lleva a recurrir a elementos básicos de la naturaleza humana, entre los que se contaría el amor por la belleza y propiedades y valores semejantes.

Sin embargo, esta aparentemente bien fundamentada insistencia en la centralidad de los componentes estéticos en el arte deriva de una determinada concepción de arte que se supone la concepción canónica de arte. Pero el hecho es que hay muchas más artes que las Bellas Artes y mucha más belleza que la belleza de las artes. Al insistir en la centralidad de lo estético en el arte se lee la historia como un proceso de despliegue del arte, cuyo principio inmanente habría sido esta búsqueda de encarnación de la belleza, que cuajaría en el paradigma dieciochesco, sin que, parafraseando a Hegel, el Espíritu se sienta cómodo en ese estadio clásico que sería la Estética del moderno sistema de las artes, por lo que se ve llevado a mudar a otro estadio en que las propiedades estéticas ya no juegan un papel relevante. Con este modo de argumentar solo se da a entender que la belleza en el arte es algo del pasado (del protoarte) o del arte de culturas no contaminadas por la teoría occidental, pero esta argumentación no posibilita afirmar las propiedades estéticas —la belleza entre ellas— como condición necesaria para que algo sea arte. Por ello parece que la afirmación de que cualquier protosistema artístico ha de ser necesariamente estético solo puede hacerse a partir de un concepto estético de las artes que se aplica retroactivamente, con lo que acabamos por reflexionar en círculo.

Podemos pensar de otro modo y afirmar que el mundo del arte, que es donde se gesta y opera el concepto de arte, cuaja a partir de marcos

previos que no tienen por qué ser artísticos (cf. Dickie 2007 15) y, una vez que este proceso ha dado lugar a ciertos protosistemas artísticos, es necesario determinar por qué ciertas actividades, y no otras, pertenecen al mundo del arte (cf. Dickie 2005 108-109). Si se aceptan las tesis de P. O. Kristeller sobre el surgimiento del Moderno Sistema de las artes, se puede afirmar que el concepto de arte se forja en el siglo XVIII como primariamente estético a partir de prácticas que no tienen esa exclusividad o esa primacía estética. Este sería el auténtico protosistema, y no tanto los ideados por experimentos contrafácticos. La formación del sistema que gravita en torno a la noción de Bellas Artes en el siglo XVIII, con la poesía, la pintura, la escultura, la arquitectura y la música como paradigmas de las protoformas de arte, agrupa estas disciplinas en virtud de alguna propiedad funcional común, fundamentalmente, en términos de Batteux, la imitación de la belleza de la naturaleza, y supone el verdadero protosistema que se aplica como plantilla en las concepciones estéticas del arte. Esta agrupación cambia la misma concepción de estas actividades, que, al pasar a ser entendidas como Bellas Artes, renuncian a ciertos constitutivos previos, como, por ejemplo, su finalidad y su dependencia de contextos vitales. Posteriormente el concepto de Bellas Artes se independiza de esta génesis, lo que hace posible —como de hecho ha sucedido— que el desarrollo posterior del concepto de arte ya no haga referencia a propiedades estéticas en modo alguno. Si esto es así, la atribución de intenciones o contenidos estéticos a los protosistemas artísticos contrafácticos sería válida solo si se establece una analogía entre esos protosistemas y el sistema dieciochesco histórico de las Bellas Artes, y se concluye que la esencia de toda actividad artística pasa por las Bellas Artes.

Este modo de proceder se encuentra habitualmente en los estetas de inspiración evolucionista, que suelen coincidir en los rasgos estéticos como los identificadores (los síntomas) del arte, aun cuando admitan que no todo arte deba tenerlos, precisamente porque, una vez que se han generado los protosistemas artísticos, estos pueden ir imponiendo sus propias reglas y condiciones, entre las que puede que ya no se cuenten las propiedades estéticas. Pero los que defienden un enfoque universalista del arte lo hacen en virtud precisamente del supuesto carácter transcultural de lo estético —con lo que rechazan que lo estético esté sometido a cualquier otro tipo de categorías o que adquiera una realidad más fenomenológica que fenoménica— y resaltan los parecidos y las analogías que se dan en los artefactos de todas las culturas que, en virtud de este carácter estético, resultan perfectamente reconocibles como arte para la mentalidad occidental. También los críticos de esta postura operan bajo las mismas premisas. Tal es el caso de muchos antropólogos que pretenden atacar esta idea “imperialista” que impone

sobre otras culturas las categorías culturales occidentales de arte y belleza. Al hacer esto siguen pensando que existen de hecho semejanzas estéticas que erróneamente algunos toman por síntomas artísticos. Si no las hubiese de hecho, los antropólogos no tendrían razón para denunciar como incorrecta una atribución que no se basa en nada. El hecho es que, en general, los antropólogos no eligen la cocina o los medios de transporte para defender que esas culturas no tienen nuestro concepto de arte, sino que aluden a las máscaras que se usan en rituales, las danzas, o las pinturas corporales, con lo que, implícitamente, están aceptando en su análisis que hay ejemplos aparentemente paradigmáticos de arte, en virtud de sus propiedades estéticas, que hay que descalificar como tales. Por las mismas razones, podríamos decir que no tienen nuestro concepto de guerra cuando salen a guerrear, de cocina cuando asan la carne o de caza cuando van a cazar, lo cual es obvio, en el sentido de que la caza, la cocina o la guerra se insertan dentro de un marco conceptual distinto, pero no lo es en el sentido de que no se puedan considerar las enormes analogías. Lo mismo sucede con el arte, en la base de cuyo reconocimiento hay, para los defensores de este universalismo estético como fundante del concepto de arte, “un conocimiento cultural para ver las cualidades estéticas que se han otorgado intencionalmente a los objetos observados” (Dutton 2010 122). Los antropólogos insisten en que el aspecto cultural separa el arte de otras actividades no artísticas, pero siguen argumentando como si el elemento estético fuese esencial en cualquier concepto de arte, con lo que contribuyen a asentar el carácter canónico de la comprensión dieciochesca de las artes.

La consideración artística de artefactos creados en culturas ajenas (que no tienen supuestamente el concepto de arte) es, en el fondo, análoga a la consideración artística de artefactos de la tradición occidental que no fueron creados bajo esa categoría y que, sin embargo, han sido incorporados a la categoría de “arte” supuestamente sin mayores problemas. Tan correcto o incorrecto —y por las mismas razones— es considerar “arte” la danza maorí como el *Officium Hebdomadae Sanctae* de Tomás Luis de Victoria. Pero si se elabora un concepto que pueda incluir este *Officium*, igualmente puede incluir la danza maorí, y por las mismas razones, salvo que se defienda que solo es un concepto aplicable, por los motivos que sea, a la cultura que lo generó, sin que tenga potencial alguno para cubrir cualquier fenómeno que no pertenezca a esa cultura, lo cual parece arbitrario. Las razones de esta incorporación en la categoría de arte, en todo caso, pueden ser varias y no tiene por qué ser una y única, sea estética u otra.

Conclusión

Las obras de arte ni siempre tienen ni siempre han tenido propiedades estéticas, ni con ellas se ha buscado provocar una experiencia estética, ni han sido concebidas en todos los casos con una intención estética. Si determinamos que el criterio principal para considerar algo obra de arte es primeramente estético, difícilmente puede incluirse dentro del concepto de arte buena parte del “arte” religioso, en el que es más que posible que este criterio esté presente de un modo secundario, si es que lo está. Tomás de Aquino afirmaba que “*nullus curat effigiare vel rae-presentare nisi ad pulchrum*” (Tomás de Aquino 1950), reconociendo la presencia de este elemento calístico, de algún modo, en la intención de los artistas, si bien la belleza de la que habla no tiene tanto que ver con la belleza estética –tal como la entienden las Bellas Artes– cuanto con la Belleza (con mayúscula) tal como se entiende en un paradigma cristiano-neoplatónico. En cualquier caso, este “arte” no se creó bajo ese paradigma estético, de modo que interpretarlo exclusivamente bajo sus premisas lo fuerza a cumplir una función estética para la que cabe suponer que no fue creado. Cuando Bach, por ejemplo, presenta su *Pequeño libro de órgano (Orgelbüchlein)*, una serie de 45 preludios corales para interpretar a lo largo del año litúrgico, lo encabeza con esta dedicatoria:

Pequeño libro para órgano, en el que se instruye al organista principiante sobre toda suerte de maneras de desarrollar un coral, así como para mejorar su técnica del pedal, puesto que en estos corales el pedal está tratado por completo *en obbligato*. Para honrar al único Dios altísimo y para enseñanza de mis semejantes. (Bach 1991)

La intención expresa del artista es que sea visto como una obra pedagógica y una pieza de culto religioso, compuesta para enseñar a sus discípulos la técnica organística y para alabar a Dios en el servicio litúrgico, en la que se presenta el dogma (el coral) en una interpretación musical contrapuntística, como si de una predicación sonora se tratase. Su intención primera no parece ser estética, y, sin embargo, la colección musical no está exenta de elementos estéticos. Luego parece que es necesario pensar lo estético en el arte no como un elemento exclusivo o excluyente, no como un elemento suficiente, ni siquiera como un elemento necesario, pero sí, al menos, parece sensato concederle la categoría, adquirida históricamente, de “propiedad” en el sentido aristotélico, a saber, algo que, aun cuando no es definitorio, se da, cuando se da, de un modo especialmente singular en el arte, aunque no tenga que darse solo en el arte, ni siquiera en todo el arte, como la gramática no se da en todos los hombres, ni probablemente solo en el hombre (cabe pensar que los animales desarrollen algo parecido), pero sí se da en el hombre por antonomasia y, por ello, nos permite definir toda otra

gramática por analogía. Quizá con esta concepción en mente, algunos autores se han opuesto a la colonización de la contemplación estética de la naturaleza por parte de la visión artística, es decir, a la contemplación de la naturaleza como si fuese una obra de arte, tratando de recuperar una aproximación estética diferente (cf. Castro 2015). La clave puede estar en no afirmar el carácter necesario de las propiedades estéticas para considerar algo como una obra de arte, pero sí el carácter necesario de las propiedades estéticas-artísticas en ciertas formas de arte o en ciertas obras de arte (cf. Lamarque 2001 101). En todo caso, es indudable que las propiedades estéticas que forman parte de una obra de arte, del modo que sea, son seleccionadas en un contexto Intencional e institucional. De este modo, los flecos que dejan las definiciones estéticas abren la puerta a considerar el carácter institucional de estas propiedades en el arte, y por ello, la naturaleza institucional misma del arte.

Bibliografía

- Anderson, James. "Aesthetic Concepts of Art." *Theories of Art Today*. Edited by Noël Carroll. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2000. 65-92.
- Bach, Johann Sebastian, *Sämtliche Orgelwerke. Band 7: Orgelbüchlein, 18 grosse Choralarbeiten*. Wiesbaden: Breitkopf und Härtel, 1991.
- Beardsley, Monroe C. "An Aesthetic Definition of Art." *Aesthetics and the Philosophy of Art. The Analytic Tradition. An Anthology*. Edited by Peter Lamarque and Stein Haugom Wiley Blackwell. Hoboken, NJ: Wiley Blackwell, 2019. 22-29.
- Beardsley, Monroe. C. *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*. New York: Harcourt Brace, 1958.
- Beardsley, Monroe C. "The Aesthetic Point of View." *Metaphilosophy*, 1.1 (1970): 39-58. [<https://doi.org/10.1111/j.1467-9973.1970.tb00784.x>]
- Bullough, Edward. "Psychical Distance as a Factor in Art and an Aesthetic Principle." *British Journal of Psychology*, 5 (1912): 87-117. [<https://doi.org/10.1111/j.2044-8295.1912.tb0057.x>]
- Carroll, Noël. "Art and the Domain of Aesthetic." *British Journal of Aesthetics*, 40.2 (2000): 191-208. [<https://doi.org/10.1093/bjaesthetics/40.2.191>]
- Carroll, Noël. "Beauty and the Genealogy of Art Theory." *Beyond Aesthetics*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001a. 20-41. [<https://doi.org/10.1017/CBO9780511605970.004>]
- Carroll, Noël. "Enjoyment, Indifference and Aesthetic Experience: comments for Robert Stecker." *British Journal of Aesthetics*, 41.1 (2001b): 81-83. [<https://doi.org/10.1093/bjaesthetics/41.1.81>]
- Carroll, Noël. "Four Concepts of Aesthetic Experience." *Beyond Aesthetics. Philosophical Essays*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001c. 41-62. [<https://doi.org/10.1017/CBO9780511605970.005>]

- Carroll, Noël. "Aesthetic Experience Revisited". *British Journal of Aesthetics*, 42.2 (2002): 145-168. [<https://doi.org/10.1093/bjaesthetics/42.2.145>]
- Castro, Sixto J. *Vituperio de orbanejas*. México: Herder, 2005.
- Castro, Sixto J. "El arte ya (no) es bello." *Sociedades en crisis, perspectivas estéticas para Europa*. Madrid: Ministerio de Cultura, 2011. 136-145.
- Castro, Sixto J., "¿Qué significa apreciar la 'naturaleza' como naturaleza?". *Revista de Filosofía*, 40.2 (2015):127-141. [https://doi.org/10.5209/rev_RESF.2015.V40.N2.50059]
- Castro, Sixto J. *Filosofía del arte. El arte pensado*. México: Herder, 2017.
- Danto, Arthur C. *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. New York: Columbia University Press, 1986.
- Danto, Arthur C. *La transfiguración del lugar común*. Traducido por Ángel Molla y Aurora Molla. Barcelona: Paidós, 2002.
- Danto, Arthur C. *Más allá de la Caja Brillo. Las artes visuales en perspectiva post-histórica*. Traducido por Alfredo Brotons. Madrid: Akal, 2003.
- Danto, Arthur C., *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Traducido por Elena Neerman. Barcelona: Paidós, 2010.
- Danto, Arthur C. *El abuso de la belleza*. Traducido por Carles Roche. Barcelona: Paidós, 2011.
- Davies, Stephen. "Non-Western Art and Art's Definition." *Theories of Art Today*. Edited by Noël Carroll. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2000. 199-216.
- Dhillon, Pradeep A. "A Kantian Approach to Writing a Global Art History." *The Many Faces of Beauty*. Edited by Vittorio Hösle. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 2013. 302-326.
- Dickie, George. "The Myth of Aesthetic Attitude". *American Philosophical Quarterly* 1 (1964): 56-65.
- Dickie, George. "Beardsley's Phantom Aesthetic Experience." *Journal of Philosophy*, 62 (1965): 129-136. [<https://doi.org/10.2307/2023490>]
- Dickie, George. "Physical Distance: In a Fog at Sea." *British Journal of Aesthetics*, 13 (1973): 17-29. [<https://doi.org/10.1093/bjaesthetics/13.1.17>]
- Dickie, George. *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1974.
- Dickie, George. *El círculo del arte. Una teoría del arte*. Traducido por Sixto J. Castro. Barcelona: Paidós, 2005.
- Dickie, George. "Altamira y la invención de la representación visual." *Estudios Filosóficos*, 161 (2007): 5-16.
- Dutton, Denis. "Tribal Art and Artifact." *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 51 (1993): 13-21. [<https://doi.org/10.2307/431966>]
- Dutton, Denis. "Art, Behavior and the Anthropologists." *Current Anthropology*, 18 (1997): 387-394. [<https://doi.org/10.1086/201921>]

- Dutton, D. *El instinto del arte. Belleza, placer y evolución humana*. Traducido por Carme Font. Barcelona: Paidós, 2010.
- Eaton, Marcia. M. "A Sustainable Definition of Art." *Theories of Art Today*. Edited by Noël Carroll. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2000. 141-159.
- Friday, Jonathan. *Aesthetics and Photography*. Aldershot: Ashgate, 2002.
- Ground, Ian. *¿Arte o chorrada?* Traducido por Salvador Rubio. Valencia: Universidad de Valencia, 2008.
- Iseminger, Gary. "The Aesthetic State of Mind." *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*. Edited by M. Kieran. Malden, MA: Blackwell, 2006. 98-112.
- Kant, Immanuel. *Crítica del juicio*. Traducido por Manuel García Morente. Madrid: Espasa, 1995.
- Kristeller, Paul O. "The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics Part I." *Journal of the History of Ideas*, 12. 4 (1951): 496-527. [<https://doi.org/10.2307/2707484>]
- Kristeller, Paul O. "The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics (II)." *Journal of the History of Ideas*, 13.1 (1952): 17-46. [<https://doi.org/10.2307/2707724>]
- Lamarque, Peter. "Aesthetic Essentialism." *Aesthetic concepts: Essays after Sibley*. Edited by E. Brady and J. Levinson. Oxford: Clarendon Press, 2001. 100-122.
- Lessing, Gotthold E., *Laocoonte*. Traducido por Sixto J. Castro. México: Herder, 2014.
- Lind, Richard. "The Aesthetic Essence of Art." *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 50 (1992): 117-129. [<https://doi.org/10.2307/430951>] .
- Margolis, Joseph. "Works of Art as Physically Embodied and Culturally Emergent Entities." *British Journal of Aesthetics*, 14. 3 (1974): 187-196. [<https://doi.org/10.1093/bjaesthetics/14.3.187>]
- Margolis, Joseph. *On Aesthetics. An Unforgiving introduction*. Belmont, Ca: Wadsworth, 2009.
- Matravers, Derek. "The Aesthetic Experience." *The Continuum Companion to Aesthetics*. Edited by Anna C. Ribeiro. London-New York: Continuum, 2012.
- Schaeffer, Jean-Marie. *Beyond Speculation. Art and Speculation without Myths*. Translate by Dafydd Roberts. Chicago: Seagull Book, 2015.
- Scharfstein, Ben Ami. *Art without Borders. A Philosophical Exploration of Art and Humanity*. Chicago: The University of Chicago Press, 2009. [<https://doi.org/10.7208/chicago/9780226736112.001.0001>]
- Schlesinger, George. "Aesthetic Experience and the Definition of Art." *British Journal of Aesthetics* 19 (1979): 167-176. [<https://doi.org/10.1093/bjaesthetics/19.2.167>]
- Scruton, Roger. *Beauty*. Oxford: Oxford University Press, 2009. [<https://doi.org/10.1093/actrade/9780199229758.001.0001>]
- Sibley, Frank. "Aesthetic Concepts." *Approach to Aesthetics: Collected Papers on Philosophical Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press, 2001. 1-23. [<https://doi.org/10.1093/oi/98238991.003.0001>]

- Tomás de Aquino, *In librum beati Dionysii De divinis nominibus expositio*. Turín: Marietti, 1950. [<https://www.corpusthomicum.org/cdno4.html>]
- Walton, Kendall. "Categories of Art." *The Philosophical Review*, 79.3 (1970): 334-376. [<https://doi.org/10.2307/2183933>]
- Walton, Kendall. "How Marvelous! Toward a Theory of Aesthetic Value." *Journal of Aesthetics and Art criticism*, 51 (1993): 499-510. [<https://doi.org/10.1111/1540-6245.jaac51.3.0499>]
- Wollheim, Richard. *El arte y sus objetos*. Traducido por Carlos Trías. Barcelona: Seix Barral, 1972.
- Zangwill, Nick. "The Creative Theory of Art." *American Philosophical Quarterly*, 32 (1995): 307-323.