

VERÓNICA PARSELIS

Pontificia Universidad Católica Argentina

¿Puede el arte ser definido? Controversias sobre la definición del arte en la estética contemporánea y la propuesta de Arthur C. Danto

Introducción

La estética contemporánea, particularmente en el contexto analítico, está marcada por la preeminencia de la tendencia antiesencialista en relación a la posibilidad de una definición del arte. Arthur C. Danto reacciona contra esta orientación y la búsqueda de una definición del arte es lo que se propone en sus primeros escritos.

La peculiaridad de Danto reside precisamente en intentar dar aún una definición general del arte a pesar de su propuesta pluralista —oponiéndose así a muchas estéticas contemporáneas que, en favor de lo segundo, erradican toda posibilidad de lo primero—.

Dentro del contexto analítico, pertinente para la comprensión de Danto, la tendencia antiesencialista se manifiesta de diversos modos en autores de propensión lingüística, muchos de los cuales son agrupados por Richard Rorty bajo el nombre de “nominalismo (o antiesencialismo) metodológico”. El último Wittgenstein es un claro ejemplo de esta posición al considerar, por ejemplo, que en expresiones como *juego* y *lenguaje* no encontramos ninguna esencia común a los diversos juegos y lenguajes que designan. Veremos la incidencia de esta teoría en la estética contemporánea, y en qué sentido Danto significa una propuesta original orientando su búsqueda hacia una definición del arte.

I. El problema en la estética contemporánea

El término *esencialismo* ha sido utilizado en múltiples sentidos por los diferentes filósofos. Pero un sentido en particular interesa aquí: la noción de *esencialismo* aparece dentro de la estética para designar la posición que admite la existencia de propiedades esenciales en toda obra de arte¹. La búsqueda de una

¹ Cf. GREGORY CURRIE, “Supervivence, Essentialism and Aesthetic Properties”: *Philosophical Studies*, Vol. 58, N° 3, 1990, pp. 243-257.

cualidad o naturaleza común entre las obras de arte, es considerada una forma de *esencialismo* que conlleva la afirmación de la posibilidad de una definición *esencial* o *real* del arte.

Tradicionalmente, el problema del esencialismo y, por tanto, de la “doctrina de las esencias” pertenece a la metafísica. Su relación con la estética es muy difícil de trazar en este contexto, puesto que la estética contemporánea ha sido hostil a ella. Particularmente, la estética angloamericana cuyo temple ha sido hasta hace poco resueltamente contrario a la consideración de esencias y más aún al terreno metafísico². Sin embargo, la búsqueda de una adecuada definición del arte ha sido una preocupación dominante en las estéticas angloamericanas del siglo XX, a la que se sumó una lectura retrospectiva del papel central de la cuestión dentro de la historia de la estética. Efectivamente, las teorías de la *mimesis* y de la expresión, por ejemplo, fueron consideradas como respuestas a esta búsqueda.

Con la aparición de las manifestaciones artísticas contemporáneas, la experiencia estética se vio completamente convulsionada. Y no es inesperado que la pregunta *¿Qué es el arte?* surja cuando un objeto o un hecho, que sugiere ser arte, nos parece significativamente distinto a las instancias paradigmáticas del mismo. En tal contexto la pregunta se convierte frecuentemente en la exigencia de una definición. También la insatisfacción frente al hecho de que ciertas obras sean consideradas arte la reclama. El arte contemporáneo indudablemente establece esta petición. Las obras nos interpelan, haciendo tambalear nuestros esquemas conceptuales previos. Y, ante ellas, las filosofías del arte consagradas no parecen poder dar una respuesta satisfactoria.

Una definición del arte (tanto de la actividad como del objeto), debe establecer condiciones necesarias y suficientes, así como también una distinción entre el arte y las cosas *reales*. Y estas han sido, posiblemente, las preocupaciones iniciales de la investigación estética de Danto.

Haremos a continuación una breve caracterización de las respuestas más significativas que se dieron al problema de la definición en el contexto de la filosofía angloamericana a fin de enmarcar y contextualizar la propuesta personal de este autor.

II. El esencialismo de Arthur C. Danto frente al antiessentialismo

Como ya hemos mencionado anteriormente, la búsqueda de una cualidad común o naturaleza del arte fue generalmente tomada como una forma de *esencialismo*. Una gran parte de la estética del siglo XX ha transitado el camino hacia la definición del arte. En la primera mitad del siglo surgieron diversas teorías formalistas y teorías de la expresión, siendo tal vez las más notables las de Clive Bell y R.G. Collingwood³. Pero hacia mediados de siglo se propusieron una serie de argumentos que intentaron demostrar que una definición del arte (en términos de condiciones necesarias y suficientes) era imposible⁴.

²Recordemos que el *antiessentialismo* es también una poderosa corriente en los estudios culturales y en los estudios de género contemporáneos.

³CLIVE BELL, *Art*, London: Chatto & Windus, 1914; R. G. COLLINGWOOD, *The Principles of Art*, New York: Oxford University Press, 1958.

⁴CÉ. NOÉLL CARROLL (ed.), *Theories of Art Today*, Wisconsin: Wisconsin University Press, 2000, pp. 5-6.

Los filósofos analíticos de la década del cincuenta juzgaron que la estética estaba dominada por el *esencialismo* heredado de G. W. F. Hegel y de seguidores idealistas como Benedetto Croce. Cuando las *Investigaciones filosóficas*⁵ de Ludwig Wittgenstein salieron a la luz, ejercieron una profunda influencia en la estética. Aunque Wittgenstein no se opuso totalmente a la existencia de *esencias*, objetó la suposición de que haya una esencia que corresponda a cualquier término o concepto abstracto. Cuando miramos el concepto de juego, por ejemplo, encontramos sólo una “complicada red de similitudes” (*complicated network of similarities*)⁶. Wittgenstein llamó a estas similitudes “aire de familia” (*family resemblances*), dado que son como las semejanzas que podemos encontrar entre los miembros de una familia. Los filósofos posteriores rápidamente aplicaron esta idea al concepto de *arte*. Bajo la influencia de estas tesis, muchos pensadores asumieron, por tanto, una línea *antiesencialista*⁷. Tal vez uno de los más representativos entre los antiesencialistas fue Morris Weitz⁸. Weitz creía que todas las grandes teorías intentaron definir el arte estableciendo sus propiedades necesarias y suficientes, y que cada una de ellas fracasó a causa de contraejemplos, circularidad, vaguedad teórica e inestabilidad. Morris Weitz argumentaba que cualquier definición del arte sería inadecuada, dado que el arte es un “concepto abierto” (*open concept*) para el cual una definición real no es posible. Esto no significaba, para él, que nadie hubiera sido aún capaz de encontrar la definición adecuada, sino que no es posible hallar tal definición real. Si las obras de arte no comparten alguna propiedad o propiedades, quien intente dar condiciones necesarias o suficientes está condenado a fracasar. Cualquiera sea la propiedad necesaria que especifique una definición, siempre se podrá encontrar una obra de arte reconocida que carezca de ella, sostiene Weitz. Cualquiera sea la propiedad que una definición especifique como suficiente, se podrá encontrar un objeto que tenga esa propiedad pero sin ser una obra de arte. Las obras de arte tienen rasgos característicos; hay una *familiar similitud* entre ellas, pero ningún rasgo o grupo de rasgos son compartidos por todas y cada una de las obras de arte.

Según Weitz y otros alineados en el *antiesencialismo*⁹, en vez de preguntar por

⁵ LUDWIG WITTGENSTEIN, *Philosophical Investigations*, Oxford: Blackwell, 1953.

⁶ Algunos consideran que no sería adecuado atribuir la denominación de *antiesencialista* a Wittgenstein. Dice Benjamin Tilghman: “Thus, it came to be thought that a Wittgensteinian aesthetics must be “antiesentialist”. Although Wittgenstein did not discuss the notion of art in this way, his methods should suggest that there is no intelligible formulation of what could constitute the essence of art, of what could count as a common factor, and therefore he is neither an essentialist nor an antiessentialist. The question of whether there is an essence of art should be dismissed. The concentration on definition and theory makes it appear that the major concern is with identifying something as a work when the concern should be with the point of calling something art and with the way one engages with the work and reacts to it” (BENJAMIN TILGHMAN, “Wittgenstein, Ludwig”: *Encyclopedia of Aesthetics*, New York: Oxford University Press, 1998, p. 461).

⁷ W. B. Gallie habla, por ejemplo, de la “falacia esencialista” (*essentialist fallacy*) Así se refiere a la concepción que sostiene que para definir algo debemos saber su naturaleza esencial. Cf. W. B. GALLIE, “Art as an Essentially Contested Concept”: *American Philosophical Quarterly*, Vol. 6, N° 23, 1956, pp. 97-114.

⁸ Cf. MORRIS WEITZ, “The Role of Theory in Aesthetics”: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 15, N° 1, 1956, pp. 27-35.

⁹ Entre ellos podríamos nombrar a William Kennick, que sostiene que la asunción de que hay alguna naturaleza común al arte o algún conjunto de condiciones necesarias y suficientes para que algo sea una obra de arte es un error. Cf. MORRIS WEITZ, op. cit.; WILLIAM E. KENNICK, “Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?": *Mind*, Vol. 67, N° 3, 1958, pp. 317-334.

la esencia del arte, se debería analizar la lógica del concepto: cómo funciona el concepto *arte* en el lenguaje. Descubriríamos así que el arte no es definible en términos de propiedades o condiciones necesarias y suficientes. Siempre pueden concebirse nuevas condiciones y nuevos casos, ya que el arte es, como hemos señalado anteriormente, un “concepto abierto” y siempre podemos extenderlo. El arte por su naturaleza es expansivo, y una definición cerrada del arte haría imposible la creatividad¹⁰. Esto no significa, sin embargo, que la teoría estética sea inútil: con gran ironía, los antiesencialistas consideran que las definiciones tradicionales pueden simplemente ser vistas como sugerencias para prestar atención sobre las cualidades de las obras previamente descuidadas¹¹.

“El resumen neo-wittgensteiniano —esto es, que el arte no puede ser definido— pareció razonablemente concluyente en principio. Pero como ocurre con todo argumento filosófico, fue rápidamente discutido”. Así, el tema de la definición del arte toma en gran medida la forma de una reacción a esa especie de escepticismo de mitad de siglo que se ha denominado “neo-wittgensteinianismo”¹².

Ahora bien, entre los filósofos contemporáneos del arte que están persuadidos de que pueda darse una definición real del arte, hay un denominador común: lo que se requiere, dicen, es una nueva clase de definición. Pero las divisiones comienzan a manifestarse también dentro de este grupo. Muchos, generalmente acuerdan en que no hay *propiedades perceptivas* que compartan todas las obras. Evidentemente, esto se funda en el carácter conceptual del arte del siglo XX. Innumerables son las obras de arte que no se diferencian perceptivamente de objetos ordinarios y comunes (tan sólo como ejemplo podemos pensar en el emblemático *Secador de botellas* de Marcel Duchamp o cualquiera de sus otros famosos *ready-made*)¹³. Por otra parte, dentro de esta línea, los teóricos proclaman que todas las obras de arte han de tener *algo en común*. Llegados a este punto, las interpretaciones continúan ramificándose. Hay quienes consideran que ese “algo” es el *status*. Esta tesis se ha conocido con el nombre de *Institutional Theory of Art*¹⁴. Una definición de este tipo, desarrollada por George Dickie, propuso que una obra de arte es un objeto al que alguien que actúa en nombre de una especie de institución informal llamada *artworld* le confiere el *sta-*

¹⁰ Autores como Weitz sostienen que una definición del arte establecería límites para la creatividad artística. Pero no hay razones en principio para suponer esto. Que las obras de arte puedan poseer propiedades definitorias no excluye lógicamente la invención de nuevas obras de arte que incluyan esas condiciones relevantes de modos innovadores, inesperados, e imprevistos. Este punto, por supuesto, es sostenido por A. C. Danto y él aboga por la absoluta libertad artística de nuestra era.

¹¹ Cf. MORRIS WEITZ, *The Opening Mind: a Philosophical Study of Humanistic Concepts*, Chicago: University of Chicago Press, 1977.

¹² NOËLL CARROLL (ed.), *op. cit.*, p. 5. Podríamos mencionar aquí a uno de los más influyentes críticos del antiesencialismo: Maurice Mandelbaum. Este autor cuestionó la analogía de la *family resemblance* de Gallie y Weitz. Cf. MAURICE MANDELBAUM, “Family Resemblances and Generalization concerning the Arts”, *American Philosophical Quarterly*, Vol. 2, Nº 3, 1965, pp. 219-228.

¹³ Duchamp eligió y compró su secador de botellas de hierro galvanizado en el bazar del Hotel de Ville de París, en 1914. Este “objeto ya acabado” fue presentado como una escultura por el artista a pesar de no haber sufrido ninguna intervención ni modificación substancial. Para un estudio sobre la cuestión: Cf. MARCHAN FIZ, *Del arte objetual al arte del concepto*, Madrid: Akal, 1997.

¹⁴ El giro definitivo de Danto hacia la filosofía del arte se produce en 1964 con la publicación de su artículo “The Artworld” en el que describe su primer encuentro con el arte pop y, en concreto, su perplejidad ante la obra *Brillo Box* que Andy Warhol presentaba en la Stable Gallery de Manhattan. En este artículo Danto argumentaba la necesidad de un contexto —el que proporciona el propio mundo del arte—

tus de candidato para la apreciación. Esta definición es controvertida, pues es posible cuestionar, primero, si puede establecerse una definición de *artworld* que no caiga en la circularidad¹⁵; y segundo, qué hace de algo un candidato para la apreciación si potencialmente cualquier cosa puede serlo y puede, por tanto, ser una obra de arte. “Prescindiendo de la posición arbitraria en la que queda la obra, este tipo de argumentación topa además con el gran obstáculo de entrar en un círculo del que no hay modo de salir. Si los expertos deciden cuáles son las obras, ¿quién decide cuáles son los expertos?”¹⁶.

Es importante recordar aquí que fue Arthur C. Danto quien introdujo el concepto de *artworld* aunque la teoría institucional del arte desarrollada posteriormente por George Dickie¹⁷ sigue un camino que se aleja visiblemente de la propuesta de Danto. Sin embargo, en el punto inicial hay una coincidencia digna de ser subrayada: en ambas posiciones el arte es definido en términos de *propiedades no manifiestas*. La irrupción de estas nuevas teorías estéticas dio un nuevo impulso al *esencialismo*¹⁸. El mencionado artículo seminal de Danto, “The Artworld”¹⁹, pareció afirmar que las obras de arte tienen al menos una condición necesaria: que ellas deben ser *enfranchised* por teorías del arte. Luego George Dickie desarrolló la noción de *artworld* con un énfasis diferente, y esto resultó en la formulación de distintas versiones de su Teoría institucional del arte.

Como comenta Carroll, desde una mirada histórica sobre la estética angloamericana:

... las teorías de Dickie y Danto y en una línea relacionada, la obra de Richard Wollheim y Joseph Margolis, reabrieron perspectivas para definir el arte al generar una extensa literatura en los años setenta y los ochenta. Ciertamente durante ese período los artículos sobre ese tópico estaban entre los que más abundaban en la literatura de la filosofía del arte²⁰.

Es posible, entonces, interpretar que:

... como las teorías de Dickie y Danto aparecieron para poner descanso a las más fuertes objeciones de los neo-wittgensteinianos, Dickie y Danto facilitaron el camino a los otros que trataron, por su cuenta, definir el arte²¹.

para comprender una obra. Este artículo inauguraba una gran polémica y se convertiría en el punto de partida de la Teoría institucional del arte, cuyo abanderado es el filósofo norteamericano George Dickie. Los defensores de esta posición afirman que las obras de arte se constituyen como tales porque un determinado contexto —las instituciones, los expertos— así lo decide. Cf. A. C. DANTO, “The Artworld”: *Journal of Philosophy*, Vol. 61, N° 19, 1964, pp. 571-584; “The Institutional Theory of Art” en: NOÉLL CARROLL (ed.), *Theories of Art Today*, Wisconsin: Wisconsin University Press, 2000.

¹⁵ Es preciso señalar que esta definición es autoconscientemente circular, esto es, el término “arte” aparece en el *definiens*. Esto es problemático y criticado por muchos.

¹⁶ CHUZ MARTÍNEZ, “La sombra de una duda: Arthur Danto y la narrativa del fin del arte”: *Laterata*, N° 60, Diciembre, 1999.

¹⁷ GEORGE DICKIE, “Defining Art”: *American Philosophical Quarterly*, Vol. 6, N° 3, 1969, pp. 253-256.

¹⁸ Aclaro aquí una diferencia fundamental entre ambos filósofos: Dickie no se declara a sí mismo como *esencialista* y, a diferencia de los esencialistas, Dickie deliberadamente se limita a una “*classificatory definition of art*”, dejando de lado todos los componentes evaluativos. Cf. GEORGE DICKIE, op. cit.

¹⁹ A. C. DANTO, “The Artworld”: *Journal of Philosophy*, Vol. 61, N° 19, 1964, pp. 571-584.

²⁰ NOÉLL CARROLL, op. cit., Introducción, p. 14.

²¹ *Ibidem*.

Hasta aquí, hemos destacado la relevancia histórica de la figura de Danto para el problema del *esencialismo* en la estética. Este autor es muy explícito sobre su esencialismo, afirmando que “el arte es siempre el mismo” y que hay condiciones necesarias y suficientes para que algo sea una obra de arte. Según escribe:

En mi análisis me declaré, con cierta valentía, como un esencialista en filosofía del arte, a pesar de que en el polémico orden del mundo contemporáneo, el término ‘esencialista’ se ha tomado en su connotación más negativa²².

En síntesis, se podría hablar en Danto de un *esencialismo conceptual* o *metodológico*, que ha soportado constantes ataques por parte de los antiesencialistas²³, muchos de los cuales fueron fuertemente influidos por el pensamiento de Wittgenstein y algunos por el antiesencialismo postestructuralista²⁴. Hagamos una breve mención a este último. El antiesencialismo también tuvo una importante presencia en la llamada “estética continental”²⁵ durante la segunda mitad del siglo veinte, particularmente en el postestructuralismo. Este movimiento comenzó como una reacción contra “el esencialismo del estructuralismo” (reprochándole la creencia en que hay estructuras estables subyacentes que explican el comportamiento humano) pero rápidamente se extendió a un ataque a la tradición entera de la metafísica occidental. Jacques Derrida interpretó la búsqueda de esencias como un ejemplo de la engañosa “metafísica de la presencia” y cayó bajo su aguda crítica al “logocentrismo”²⁶. Ello implicaría para nuestro problema, que nunca podríamos alcanzar una definición del arte en términos de condiciones necesarias y suficientes. Si creemos que el entendimiento no es determinado o estable, entonces no buscaremos arribar a definiciones estables de las nociones nodales de la estética y ni siquiera trataremos de refutar los intentos por hacerlo.

Los filósofos continentales con quienes se asocia la estética postmoderna — entre los cuales a menudo se menciona a Derrida, Foucault, Lyotard y Baudrillard— parecen hacer estas ecuaciones: el colapso de los ideales y de los valores del modernismo que trae consigo el fin del valor artístico como tal; la historicidad del arte sumada a la inaccesibilidad del pasado (entonces ese pasado debe ser enteramente rehecho por su audiencia actual a la luz de sus propios valores y deseos); multivalencia, ambigüedad y pluri-interpretabilidad de sentido que conlleva una radical inseguridad del significado; la afirmación de que las perspectivas son relativas a las convenciones cambiantes y a las prác-

²² A. C. DANTO, *Después del fin del arte*, p. 201.

²³ Es interesante mencionar aquí a Richard Shusterman y Anita Silvers, quienes han criticado el esencialismo de Danto, dentro de la propuesta de una estética pragmatista. Cf. RICHARD SCHUSTERMAN, “Art in a Box” en MARK ROLLINS (ed.), *Danto and his Critics*, Oxford: Oxford University Press, 1993, pp. 161-174. Cf. ANITA SILVERS, “Once upon a Time in the Artworld” en GEORGE DICKIE (ed.), *Aesthetics: a Critical Anthology*, New York: St. Martin Press, 1999, pp. 183-195.

²⁴ Para discusiones recientes: Cf. STEPHEN DAVIES, *Definitions of Art*, Ithaca: Cornell University Press, 1991.

²⁵ La división de la filosofía en “analítica” y “continental” se ha tornado común en el ámbito académico en lengua inglesa. Esta división, tal vez inexacta y borrosa en sus límites, resulta práctica y eficaz en un caso como éste.

²⁶ Cf. JACQUES DERRIDA, *Of Grammatology*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976 (citado en *Encyclopedia of Aesthetics*, p. 128).

ticas adquiridas socialmente; y por último, la consecuente desaparición de cualquier criterio para la verdad y la objetividad. Este resumen concentrado tiene como única finalidad enunciar la diferencia de Danto con los denominados “postmodernos”. Danto aún cree que un contextualismo historizado es compatible con la objetividad en la descripción, en la interpretación y en la evaluación tanto del arte pasado como el presente. Danto no afirma la infinita interpretabilidad de las obras artísticas, ni legitima todas las posibles interpretaciones de una obra, a pesar de proclamar el pluralismo artístico.

La dialéctica entre esencialismo y antiesencialismo se ubica en un lugar central de la estética contemporánea, tanto analítica como post-analítica. Aunque muy pocos en este contexto mantendrían un esencialismo platónico o aristotélico que tomara las esencias como entidades reales e inmutables, la visión de que los conceptos estéticos importantes, tales como *arte*, puedan ser definidos en términos de condiciones necesarias y suficientes sigue siendo atractiva para muchos.

La cuestión, por tanto, no puede omitirse fácilmente a pesar del clima filosófico contemporáneo, hostil a creer en *esencias*. Notemos que “cuanto más a fondo es repudiada la noción de que el arte tiene una esencia, más difícil se vuelve explicar exactamente cómo puede haber filosofía del arte como algo distinto de la historia o la sociología del arte”²⁷. Dada la preminencia en estética de la cuestión *qué es el arte* la teoría de las esencias se vuelve importante por dos razones: primero, la definición es imposible de entender filosóficamente sin referencia a ella; segundo, las consideraciones sobre la esencia ofrecen medios para explicar que el *arte* es un concepto filosófico y por qué puede haber, así, una filosofía del arte. Arthur C. Danto asumió esta cuestión. Se proclamó a sí mismo *esencialista* y se expresa en estos términos:

... si alguien me lo hubiera preguntado, yo habría confirmado la afirmación de que “el-arte-como-tal” tiene una esencia. De hecho, tomaría el peso total de mi principal obra acerca del tema, *The Transfiguration of the Commonplace*, para poder asegurar el esencialismo en la filosofía del arte. La dificultad con las grandes figuras en el canon, desde Platón hasta Heidegger, no es que ellos fuesen esencialistas, sino que ellos entendieron mal la esencia, aunque admito que en el polémico orden del mundo contemporáneo, llamar a alguien “esencialista” es considerado como una crítica aplastante²⁸.

Nada más claro que su propia explicación sobre la noción de esencia:

Hay dos formas de pensar en la esencia: con referencia a la clase de cosas denotadas por un término, o por el conjunto de atributos que el término connota: *extensionalmente* o *intensionalmente*, usando las viejas acepciones en los que se daban usualmente los significados de los términos²⁹. Se analiza extensionalmente cuando, por inducción, se

²⁷ *Encyclopedia of Aesthetics*, pp. 124-125.

²⁸ A. C. DANTO, “Art, Essence, History, and Beauty: a Reply to Carrier, a Response to Higgins”: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 54, N° 3, 1996, pp. 284-287. Cf. también: *Después del fin del arte*, pp. 201-202.

²⁹ En *Después del fin del arte*, p. 225, Danto cita en una nota: “Un término puede ser visto de dos mane-

procura obtener los atributos comunes y peculiares de los ítems que forman la extensión del término. La extrema heterogeneidad de la extensión que el término *obra de arte* tuvo en un tiempo, especialmente en los tiempos modernos, sentó el precedente del rechazo de que la clase de las obras de arte tienen un conjunto definido de atributos, y de ahí deriva la afirmación, trivial cuando comencé mis investigaciones en filosofía del arte, de que el arte debe, como los juegos, ser al menos una clase definida en términos de parecidos de familia. (...) Mi contribución, si lo era, fue precisamente no dejarme confundir con la heterogeneidad de la extensión del término radicalizada por Duchamp y Warhol³⁰.

Esta heterogeneidad de la que habla Danto se hizo radical con artistas como Duchamp o Warhol porque sus obras plantearon una situación en la cual ya no era posible distinguir perceptualmente —es decir, sólo por observación— entre una obra de arte y un objeto cualquiera. Esta heterogeneidad, pues, hace imposible alcanzar una definición por inducción sobre los casos.

A esta cuestión responde Danto:

Mi contribución fue decir que debe encontrarse una definición, lo cual no sólo es consistente con la radical disyunción de la clase de obras de arte, sino también explica cómo esa disyunción es posible. Pero, como toda definición, la mía (la cual es probablemente sólo parcial) fue enteramente esencialista. Por “esencialista” entiendo que propone ser una definición a través de condiciones necesarias y suficientes, del modo filosófico canónico³¹.

Así, surgen en Danto signos de un sólido deseo de admitir un *esencialismo* que definitivamente era rechazado en el caso del apogeo del movimiento de análisis lingüístico en estética. Danto unirá posteriormente este esencialismo a una visión teñida de historicismo. Así se expresa en *Después del fin del arte*.

... conjuntamente a la etiqueta de esencialismo, afirmé ser un historicista en filosofía del arte. Puede resultar difícil a los lectores comprender cómo esos puntos de vista logran ser compatibles, y el exhibir su consistencia implica ser una contribución filosófica relevante, yendo más allá de la mera satisfacción de poner las cosas en su lugar³².

ras, como una clase de objetos (que sólo tiene un miembro), o como un conjunto de atributos o características que determinan a los objetos. La primera fase o aspecto se llama denotación o extensión del término, mientras que la segunda se llama connotación o intensión. Mientras la extensión del término filósofo es ‘Sócrates’, ‘Platón’, ‘Tales’ y similares, su intensión es ‘amante de la sabiduría’, ‘inteligente’ y otras” (MORRIS S. COHEN - ERNEST NAGEL, *An Introduction to Logic and Scientific Method*. Nueva York: Brace, 1934, p. 31). La distinción es estándar en los textos de lógica tradicionales.

³⁰ A. C. DANTO, *Después del fin del arte*, p. 202.

³¹ A. C. DANTO, “Art, Essence, History and Beauty”, p. 284. Ver también: *Después del fin del arte*, p. 202.

³² A. C. DANTO, *Después del fin del arte*, p. 202.

III. Hacia una definición del arte

El objeto de alcanzar una definición del arte ha estado presente en la estética desde su origen. Ahora, Danto dará un giro que aspira a evitar las dificultades de las definiciones ofrecidas en la historia. Las definiciones anteriores han buscado fundamentalmente definir el arte en términos de sus propiedades manifiestas o *sensibles*, a partir de lo que el observador ve, oye, o siente frente al objeto³³.

Danto intenta identificar las condiciones necesarias y suficientes para que algo sea una obra de arte, y uno de sus blancos de ataque es la negación de que el arte pueda ser definido, derivada por los filósofos analíticos de la última obra de Wittgenstein como hemos visto anteriormente. Y aunque el estilo argumentativo de su obra *The Transfiguration of the Commonplace* también se sitúa dentro del mundo de la filosofía analítica³⁴, su meta es, sin embargo, dar una definición real o esencial del arte. La contribución de Arthur Danto ha sido seminal para la evolución de la teoría del arte. Su introducción del problema de la indiscernibilidad presentó un decisivo contraataque a la propuesta de la *family resemblance* para identificar el arte. A partir del método de la indiscernibilidad, Danto ha desplegado una novedosa teoría del arte³⁵.

Abordar la definición del arte en Danto, implica comprender cómo se combinan estas piezas. En primer lugar, el análisis de la indiscernibilidad o método de los indiscernibles, que se enfrenta al problema de la distinción entre objeto artístico y objeto *real*. De esta cuestión Danto hace derivar las condiciones necesarias de toda obra de arte. Una vez alcanzadas, dichas condiciones deben ser contextualizadas en una teoría que se desarrolla, a su vez, en la historia.

III.1. Los indiscernibles

En la historia de la filosofía, el “principio de los indiscernibles” proviene de una formulación de Leibniz³⁶. Sin profundizar su alcance en este filósofo, nos limitaremos a formular el principio general que establece que “*las diferencias externas no son suficientes para distinguir o individualizar un ser*”³⁷.

Los problemas en todos los dominios de la filosofía, sostiene Danto, se definen por la identificación de lo que denomina *indiscernibles*: dos cosas perceptivamente indiscernibles que sólo pueden ser distinguidas con referencia a algo

³³ El Formalismo y la Teoría de la expresión fueron las respuestas más sobresalientes.

³⁴ Cf. D. CARRIER (ed.), *op. cit.*; A. C. DANTO, *The Transfiguration of the Commonplace*, Cambridge: Harvard University Press, 1981. Aquí se citará la traducción castellana: *La transfiguración del lugar común*, Barcelona: Paidós, 2002.

³⁵ Cf. D. CARRIER (ed.), “Danto and his Critics: After the End of Art and Art History”: *History and Theory*, Vol. 37, Issue 4, 1998, pp. 1-16.

³⁶ “According to this law two things A and B are identical if and only if what can truly be said about A can also be said about B *salva veritate*, or put differently, if and only if each true description of A is also true of B” (F. R. ANKERSMIT, “Danto on Representation, Identity, and Indiscernibles”: *History and Theory*, Vol. 37, Issue 4, 1998, p. 53).

³⁷ Entre los pensadores contemporáneos, el principio de los indiscernibles ha sido examinado sobre todo desde el punto de vista lógico. El principio de los indiscernibles se formula como sigue:

$\wedge F (Fx \leftrightarrow Fy) \rightarrow (x=y)$ Puede verse que dos entidades (x, y) son idénticas si tienen las mismas propiedades (F). En dicha fórmula se cuantifica el predicado, lo que es necesario para expresar la indiscernibilidad de las entidades. Si las propiedades se entienden extensionalmente, entonces el principio es interpretado como expresando pertenencia de las entidades a las mismas clases.

que excede sus características externas. Del mismo modo que, en sus *Meditaciones*, Descartes afirma que no hay criterio interno que nos permita distinguir entre soñar y estar despierto —esto es, que sólo a través de una epistemología podemos hacer tal distinción—; “en la teoría de la acción, la ética y, por cierto, en cualquier rama de la filosofía, encontramos, así piensa Danto, algo como tal distinción. Esta manera básica de pensar es totalmente ahistórica y apolítica — como es típico y tradicional en la filosofía analítica”³⁸.

Danto tiene la convicción, por tanto, de que lo que genera problemas filosóficos en sus formas más puras son aquellos experimentos sobre los objetos (o hechos, o condiciones) perceptualmente indiscernibles. La totalidad de su proyecto filosófico está en juego aquí. Para Danto la filosofía adviene sólo cuando la sociedad dentro de la cual se produce “alcanza un cierto concepto de realidad”. En su opinión, la filosofía se origina cuando los hombres se dan cuenta del hueco existente entre el mundo en sí y las representaciones y descripciones que se dan del mundo.

Cualquier grupo de personas de cualquier cultura adquiere un conjunto de conceptos y creencias con las que define la realidad, pero esto no es lo mismo que decir que tienen un concepto de realidad: éste sólo puede surgir cuando se crea un contraste entre la realidad y algo más —apariencia, ilusión, representación, arte— que desmembra la realidad y la sitúa a cierta distancia³⁹.

Según Danto, “los problemas filosóficos se presentan en conexión con pares indiscriminables, en la distinción entre cuál de ellos no es científico”⁴⁰. Dicho de otro modo, “los problemas filosóficos surgen cuando tenemos dos partes completamente idénticas del mundo (o de nuestro conocimiento del mundo) que aún son percibidas como diferentes en algún sentido relevante. Un ejemplo obvio puede ser el debate entre idealistas y realistas: tanto los idealistas como los realistas pueden presentar su visión, de tal modo que el mundo y todo lo que conocemos sobre él sea considerado y que aún haya algún espacio para un debate filosófico significativo. Tenemos dos mundos —el mundo idealista y el realista— que son indiscriminables para cualquier propósito práctico y todavía parece haber un hueco inatravesable entre la consideración idealista y la realista de estos mundos indiscernibles”⁴¹.

El método de los pares de indiscernibles es dirigido, finalmente, hacia la cuestión del arte. Al comparar dos objetos que son por completo indiscernibles materialmente, y dado que uno pertenece al mundo de arte y el otro no, surge, pues, la pregunta por la naturaleza del arte y ésta ha de tomar proporciones razonables. Ahora se elimina todo lo estático causado por las diferencias materiales —las cuales podrían llevarnos a conclusiones erróneas cuando intentamos responder a la diferencia entre arte y realidad—.

³⁸ D. CARRIER, op. cit., p. 5.

³⁹ Cf. A. C. DANTO, *La transfiguración del lugar común*, p. 124.

⁴⁰ A. C. DANTO, *Connections to the World*, p. 11 y ss.

⁴¹ F. R. ANKERSMIT, op. cit., p. 54.

Su respuesta filosófica a la indiscernibilidad fue fundamentalmente *The Transfiguration of the Commonplace*, donde se encargó de diseñar precisamente una respuesta sistemática colocando la cuestión en relación con algunas de las preguntas más tradicionales de la estética y la filosofía del arte, que sufrieron obligadas transformaciones por el destino del arte mismo.

En el corazón del problema de la definición, se hallan, pues, los indiscernibles. En el ámbito de la estética, esta cuestión se pone en evidencia con las llamativas obras del siglo XX, encabezadas por los *ready-made* de Duchamp y las intervenciones del *Pop Art* que reproducen objetos cotidianos y comerciales, y que se atreven a ser perceptualmente indistinguibles de sus equivalentes banales mientras mantienen su distancia conceptual.

El giro filosófico de Danto recibe el impulso a partir de su reflexión sobre la obra de Andy Warhol y de la vanguardia en general. Cuando Danto vio por primera vez la *Brillo Box* en 1964, asumió ser testigo de la revelación del problema filosófico que el arte contemporáneo ponía en evidencia⁴². Es notable el impacto que la *Brillo Box* de Warhol ejerció sobre su filosofía. Esta obra de arte era indiscernible de las *brillo box* que podían encontrarse en los supermercados o de las cajas de jabón Brillo que las “amas de casa” usaban para lavar la ropa. Esto lo obligó a la tarea filosófica de distinguir las obras de arte de lo que él denominó “*mere real things*”.

Trabajando, por tanto, en el terreno del siglo XX, donde arte y filosofía convergen, Danto tomó como ejemplo el carácter teórico y filosófico del arte de vanguardia. Así, la *Brillo Box* de Warhol fue en la interpretación de Danto un experimento intelectual basado en objetos indiscernibles para la mera percepción. Warhol con su obra *Brillo Box* afirmó que era una obra de arte mientras que “su perceptivamente indiscernible” por no lo es (las comunes cajas de jabón marca *Brillo*). Warhol parece haber demostrado de este modo, que ya no hay nada *visible* en la obra de arte que sirva para distinguirla de los “meros objetos reales”.

A lo largo de la historia de la especulación filosófica sobre el arte, fue tácitamente presupuesto que las obras de arte tienen una identidad antecedente, y que uno puede distinguirlas de las cosas ordinarias tan fácilmente como uno puede distinguir una cosa ordinaria de otra. Al retroceder hacia los comienzos del movimiento modernista, es decir, hacia mediados del siglo XIX, vemos que ciertos problemas surgieron en los límites del concepto *arte*. Inicialmente tal vez esto se manifestó con las fotografías, las cuales eran indudablemente imágenes reales que parecían producidas por “el pincel de la naturaleza”. A partir de entonces, la distinción entre imágenes dibujadas por el “pincel de la naturaleza” y aquellas hechas por la mano alzada de los pintores desapareció del concepto de arte. Comenzó entonces a volverse conflictiva la articulación de la estructura lógica del concepto. Pero se daba por supuesto que las obras de arte constituían una clase de cosas relativamente homogénea, cuyos miembros

⁴² Así recuerda su propia reflexión: “I began to notice that the form of the question was one with the form of a whole class of philosophical questions, for example the question, obsessive for epistemologists, of distinguishing dream from waking experience when there is no internal criterion for doing so. It seemed to me that pop, however unlikely it may have appeared to those unsympathetic with it (...) had finally discovered the true form of the philosophical question about art” (A. C. DANTO, *Philosophizing Art: selected essays*. California: California University Press, 1999, pp. 4-5).

podían ser escogidos de modo inmediato y con facilidad. La distinción permanece en efecto hoy, al punto que uno descarta como arte cualquier cosa que lleve un aura de utilidad, lo cual es un modo desesperado de mantener los límites cerrados. Esto deja intacta la suposición de que las obras de arte son una clase especial de cosas, y que uno podría caminar a través de algún espacio cualquiera e identificar las obras de arte sin temor a la equivocación⁴³.

Según Danto, lo que lo aparta de esta tradición filosófica es la afirmación de que la distinción entre obras de arte y cosas ordinarias ya no puede ser presupuesta. La cuestión a la cual *The Transfiguration of the Commonplace* se enfrenta es: dadas dos cosas que se asemejan una a la otra, en cualquier grado elegido, pero que una de las cuales es una obra de arte y la otra un objeto ordinario, ¿qué cuenta para esta diferencia en *status*? Esta pregunta nunca hubiera sido formulada por los filósofos cuando la diferencia entre obras de arte y objetos ordinarios parecía obvia y no generaba controversia⁴⁴.

En el siglo XX, sin embargo, a través de ciertas transformaciones internas en la historia del arte las obras comenzaron a parecer —o a ser, incluso— objetos cotidianos. Los *ready-made* de Duchamp eran objetos ordinarios. En el ejemplo favorito de Danto: ¿por qué una era arte y la otra no, siendo que ambas se veían semejantes? Entre dos *brillo box* indiscernibles, la afirmación de que podemos diferenciar fácilmente las obras de arte fue puesta en duda indeleblemente. *The Transfiguration of the Commonplace* buscó responder ese problema, y arribó a una formulación. Danto se encargará de aclarar en obras posteriores, que se trata de una “formulación provisoria de una parte de la definición del arte”⁴⁵.

III.2. Las propiedades de la obra de arte: *embodiment* y *aboutness*

Danto mueve el énfasis desde las propiedades manifiestas, descontextualizadas, de las obras, en dirección a los rasgos no manifiestos, dependientes del contexto y de la teorización del arte.

En su texto, Arthur C. Danto describe una exhibición de arte en la cual se exponen ocho idénticos cuadrados rojos pintados sobre tela, siendo cada uno un tipo diferente de representación. Uno, por ejemplo, es meramente la base de una tela dejada sin terminar por el maestro Giorgione, mientras que otro es una representación del centro del Kremlin, y un tercero es, a su vez, una pintura geométrica minimalista. Danto pregunta qué las hace obras de arte o más exactamente, qué nos hace comprenderlas como tales. Enfatiza aquí su rechazo a la famosa teoría institucional, según la cual cualquier cosa surgida dentro de los perímetros del mundo del arte es, por ello, una obra de arte. Danto, insatisfecho con esta definición, propone que una obra de arte es “*about something*”, esto es, refiere a algo que no es ella misma. Expone Danto:

Por esencia quiero decir una definición real... trazando las condiciones necesarias y suficientes para que algo caiga bajo un concepto. (...) A mediados de los sesenta, sin embargo, ya no fue claro que

⁴³ Cf. A. C. DANTO, “Art and meaning”: *Theories of art*, pp. 131-132.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 132.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 133.

podíamos identificar las obras de arte de las cosas que no lo son con la precisión que se requiere.

Esta fue la situación a la cual *The Transfiguration of the Commonplace* se esforzó por dar respuesta. Comenzó tratando las obras de arte como representaciones, en el sentido de que ellas poseían *aboutness*. Dado que no todas las representaciones son obras de arte, esto no nos llevaba muy lejos, pero al menos nos ayudaba a establecer una distinción entre una obra de arte y su copia no artística, real o imaginada⁴⁶.

De este modo, Danto afirma, primero, que las obras de arte son siempre *sobre algo* (*about something*) y por lo tanto tienen un *contenido* o *significado* (*meaning*). Y segundo, que, para ser una obra de arte, algo tiene que encarnar su *significado* (*embody its meaning*).

Una obra de arte, en este sentido, encarna (*embodies*) su significado cuando es vista interpretativamente. Cualquier cosa, por supuesto, puede ser vista interpretativamente en tanto uno suponga que encarna un significado. Pero al descubrir que no es así, la interpretación se debilita. El vuelo de pájaros es leída como un signo de los dioses hasta que uno deja de creer en los dioses, después de lo cual un vuelo de pájaros es un vuelo de pájaros. *Aboutness* y *embodiment* fue cuanto logré en *The Transfiguration of the Commonplace*. Tenía la sensación de que no era más que un comienzo⁴⁷.

Embodiment en este contexto significa que la obra presenta aquello sobre lo que es, de una forma apropiada a su significado y se muestra como materia de interpretación.

Danto aclara repetidas veces en sus escritos más recientes que éstas no pueden ser las condiciones en su totalidad, pero que sin ellas es imposible alcanzar una definición del arte. En su artículo “*Art and meaning*”, Danto repite esta teoría del arte y defiende su visión contra objeciones recientes⁴⁸. La primera objeción es que *aboutness* no es una condición necesaria del arte, dado que supuestamente hay obvios ejemplos de obras de arte que no son, efectivamente, sobre “nada”, tal como la pintura no-objetiva (*non-objective*). Danto, sin embargo, responde que cuando uno atiende a casos reales de las así llamadas pinturas no-objetivas, uno no puede encontrar ejemplos genuinos de pinturas que no sean sobre “nada”. Por cierto, Danto lanza un desafío ante los que podrían ofrecerse como contraejemplos: para cualquier ejemplo histórico real, Danto apuesta que él puede mostrar siempre que es sobre algo (*about something*).

En una segunda defensa, Danto enfrenta la objeción de que sus dos condiciones necesarias dejan de cumplir con lo que ha mantenido siempre que es la tarea fundamental de la filosofía del arte: distinguir entre obras de arte y cosas reales. El problema aquí es que su teoría declaradamente fracasa en dicha dis-

⁴⁶A. C. DANTO, “The end of art: a philosophical defense”: *History & Theory*, Vol. 37, Issue 4, 1998, pp. 129-130.

⁴⁷Ibidem.

⁴⁸Cf. A. C. DANTO, “Art and Meaning”, pp. 132-133. También en *Después del fin del arte*, estas dos son las condiciones que se remarcan para la definición del arte.

tinción al ser aplicada a sus ejemplos favoritos: la *Brillo Box* de Warhol y la real. Ambas se volverán arte de acuerdo a la teoría de Danto, dado que ambas son sobre algo (aunque sean “*different somethings*”) y ambas también encarnan sus significados apropiadamente. En su réplica, Danto concede que este ejemplo pudo no haber sido tan paradigmático como él hubiera deseado a causa del problema del arte comercial *versus* el *fine art*, y ha sugerido que el modo para alcanzar aquí una distinción relevante entre las diferentes clases de *brillo box* podría ser atender al tipo de crítica apropiada que respectivamente corresponde a las cajas de Warhol y a las diseñadas por Procter and Gamble para vender jabón.

Danto admitió luego que el cartón Brillo común ejemplifica la misma estructura filosófica que la *Brillo Box*, y que por esa razón es finalmente un ejemplo impropio. La caja de jabón es “sobre algo”—la marca Brillo— y encarna ese significado. La diferencia está sólo en que se trata de arte comercial y debemos reconocer también que, de hecho, el diseño de los cartones Brillo es sumamente ingenioso. Pero indudablemente, y en esto Danto no deja de ser claro, las preguntas que Warhol origina son preguntas filosóficas, mientras que la caja de jabón Brillo, como una pieza de arte comercial, lucha a través de medios retóricos para hacer la marca Brillo preferible a otros jabones. Hay una diferencia en sus significados más allá de cómo los encarnen fenomenalmente. El cartón Brillo celebra el producto que contiene a través de una retórica visual, recurriendo a un uso específico del color, las formas y la tipografía. La *Brillo Box* de Warhol celebra en cambio un “fragmento de la vida cotidiana en la *Lebenswelt* americana” definida por lo que Warhol llama “todas las grandes cosas modernas” entre las cuales están incluidos los jabones Brillo. Es decir que claramente el arte comercial ejemplifica la misma estructura que el arte, y la diferencia radica en su carácter de “comercial”, trasladando el problema a un nivel distinto y que poco tiene que ver con el problema de la definición del arte. Más allá de que este ejemplo no haya sido el más adecuado para demostrar lo que se pretendía, es claro que sus condiciones de *aboutness* and *meaning* se siguen manteniendo. Danto acepta que su ejemplo fracasó en articular la diferencia entre arte y realidad, dado que ambos objetos, indiscernibles, son obras de arte; y admite, también, que:

Se puede tomar esto como una oportunidad para presionar una tercera condición para la definición. O uno podría buscar un mejor candidato como ejemplo de realidad, y luego continuar imaginando una obra de arte indiscernible de él. Esto, sin embargo, es menos fácil de lo que puede parecer⁵⁰.

Ahora bien, puede plantearse una tercera objeción en relación a las propiedades: si el aspecto sensible no nos dice nada acerca de la obra de arte ¿en qué lugar queda el criterio de *embodiment*, el cual debe referir, precisamente, a esta presencia sensible? Parecería que se reduce a una muy subordinada posición respecto del *aboutness* como condición necesaria para el arte. Esto parece imponer un grado menor al tipo de arte cuyas cualidades de *embodiment* son más

⁴⁹ G. R. SWENSON, “What is Pop Art?: Answer from 8 Painters, Part I”: *Art News*, N° 64, November, 1963, p. 26, citado en: A. C. DANTO, “The End of Art: A Philosophical Defense”, p. 142. Cf. T. OSTERWOLD, *Pop Art*, Colonia: Taschen, 1999.

⁵⁰ A. C. DANTO, “The End of Art: A Philosophical Defense”, p. 142.

poderosas que su *aboutness*, como parece haber sucedido en el tratamiento que Danto hace de los desafortunados artistas pertenecientes al Expresionismo abstracto, quienes, para mucha gente, encarnan (*embody*) rica y expresivamente emociones que son evasivas o, como mucho, sugeridas⁵¹.

Danto enumera otras condiciones al inicio de su reflexión. Un objeto es una obra de arte cuando además, es una declaración, es original, es de un artista, y tiene un título. Afirma: “Las cosas que no son obras de arte ni siquiera tienen derecho a no tener título”. Además,

(...) toda obra de arte tiene la estructura de una declaración (*statement*). El concepto de una obra de arte incluye analíticamente el que sea un “original”. Lo cual no implica que no pueda o no deba ser derivada, imitativa, influida, ‘al estilo de’ o lo que sea. No es necesario que se invente un lenguaje para hacer una declaración. Ser un original significa que la obra debe, en sentido profundo, originarse en el artista que creemos que la realizó⁵².

La afirmación de que las obras de arte sólo pueden ser hechas por artistas es analíticamente verdadera, de tal manera que un objeto, a pesar de cuánto se asemeje (incluso exactamente) a una obra de arte,

(...) no es de quien sea responsable de su existencia, a menos que se trate de un artista. (...) De allí la falta de pertinencia lógica del aserto según el cual un niño, un chimpancé, un falsificador... podría hacer cualquier obra de arte. El mero objeto quizá no se encuentre más allá de sus capacidades. Pero sí lo está como obra de arte⁵³.

Sin reconocimiento de esto, es difícil explicar la importancia del arte y el lugar que ocupa en el conjunto más amplio de la cultura.

IV. Conclusiones

Danto se declara *esencialista* ya que, en su opinión, “hay una identidad artística fija y universal”. Desde aquí se busca una respuesta a la pregunta crítico-filosófica sobre el arte pues se confía en la existencia de una esencia artística y sólo se trata de desentrañar cuál es. Danto reacciona contra el “antiesencialismo” propio de la estética analítica contemporánea, pronunciándose a favor de la posibilidad de una definición esencial o real del arte. Pero es necesario, considera, un nuevo tipo de definición que abarque fundamentalmente la producción del arte contemporáneo que escapa a las definiciones dadas anteriormente. Por complejas razones históricas y filosóficas, el arte moderno no puede ser entendido como imitación o expresión⁵⁴. Necesita un nuevo tipo de definición que, como un avance sobre los primeros dos tipos, explique la esencia del arte, su historia, y la relación entre las dos.

⁵¹ NICK MCADOO (Book Review), “Philosophizing Art by Arthur Danto”: *British Journal of Aesthetics*, Vol. 40, N° 4, 2000, p. 505.

⁵² A. C. DANTO, “Obras de arte y cosas reales”: *Ensayos*, Año V, N° 5, 1998/1999, pp. 36-37. Allí se encuentra muy desarrollado el problema de las falsificaciones, las copias y su relación con las obras originales.

⁵³ *Ibidem*, p. 38.

⁵⁴ Cf. *Después del fin del arte*, op. cit., cap. 4.

Al considerar la “radical heterogeneidad” del arte contemporáneo, se vuelve claro para él que ya no es posible distinguir perceptualmente una obra de arte de un objeto cualquiera, siendo imposible alcanzar una definición por la mera observación. Danto, entonces, intenta identificar las condiciones necesarias y suficientes de toda obra de arte y despliega, para ello, el método de la indiscernibilidad para generar su teoría del arte. Ya no es posible distinguir las obras de arte de los objetos reales (*mere real things*) a partir de la mera percepción sensible. La filosofía, pues, se ve obligada a la búsqueda de una nueva formulación, para cumplir con su tarea fundamental: la distinción entre arte y realidad.

En síntesis, para Danto toda obra de arte es “sobre algo” (*aboutness*) y encarna ese significado adecuadamente (*embody its meaning*). Pero, frente a las críticas que no repetiremos aquí, Danto deja abierto el camino para la búsqueda de una tercera condición para salvar las dificultades y límites de las dos que ya ha establecido.

Su obra posterior se desplazará hacia la necesidad de comprender el carácter histórico del arte y comprobar que no todo es posible en todo momento. Esto lo lleva a adoptar una posición paradójica en la que se reafirma como esencialista —existen determinadas condiciones que trascienden el aquí y el ahora para que un objeto sea considerado arte— al tiempo que combina el *historicismo*: cree que las condiciones históricas son las que hacen posible que un objeto determinado —la *Brillo Box* de Warhol, por ejemplo— sea considerado arte en el siglo XX, pero no antes.

Nos hemos centrado en exponer el primer término de la paradoja y la manera en que Danto se eleva como una voz original dentro del contexto contemporáneo respecto al problema de la definición del arte.

