

## ¿Cómo definir el arte después del fin del arte? Su análisis desde Arthur C. Danto

*Luís María Rojas.<sup>1</sup>*

### Prolegómenos

Desde finales del siglo XIX comenzaron a sucederse en el arte numerosos estilos artísticos que, rompiendo con la agenda tradicional del arte representativo mimético, abrieron una etapa discontinua de todo el desarrollo histórico anterior. Quizá fue Marcel Duchamp quien por primera vez demostró que un objeto banal del *Lebenswelt* cotidiano podía transfigurarse en una obra de arte, pero fueron los artistas *pop* de los años '60 quienes llevaron este principio a sus extremos. Arthur Coleman Danto reconoce en esta sutil transfiguración de objetos cotidianos en objetos artísticos, la imposibilidad de determinar qué es arte mediante los parámetros tradicionales de identificación artística. Las revoluciones del mundo del arte habían dejado desconectadas estas últimas obras con toda la especulación filosófica precedente, haciéndose perentoria una ontología que permita marcar nuevamente la línea divisoria entre el arte y el no-arte.

Por otro lado, fue característica propia del arte moderno la necesidad del "manifiesto" que determinara qué era arte y qué no. Sin embargo, con la aparición del *pop*, y especialmente con las obras de Andy Warhol, quedó demostrado que cualquier cosa podía llegar a ser arte. Dichas obras ponían en evidencia la insuficiencia de todas las concepciones anteriores para dar cuenta de ellas como obras de arte. Así, este movimiento produjo una nueva ruptura que abrió

221

---

1 Formado en Filosofía en la Universidad Nacional de Tucumán. Maestrando en Estudios Sociales para América Latina de la Universidad Nacional de Santiago del Estero. Becario de la Asociación de Universidades del Grupo Montevideo (2006); becario de la Fundación Universitaria del Río de La Plata (2008); becario del Fondo Nacional de las Artes (2008). E-mail: [luismariarojasfilo@yahoo.com.br](mailto:luismariarojasfilo@yahoo.com.br)

una época de radical pluralismo concebido por Danto como el *fin del arte*<sup>2</sup>, entendiéndolo por ello el fin de los relatos legitimadores de determinado tipo de obras y excluyentes de otras. A partir de este período, que Danto llama *posthistórico*, se abre la posibilidad de buscar una definición del arte, no de acuerdo a algún estilo particular como en el arte moderno, sino una definición filosófica del arte.

Este trabajo tiene por objetivo desarrollar los fundamentos y alcances de la definición *semántica* del arte propuesta por Arthur Danto en el marco de las discusiones estéticas planteadas por la filosofía contemporánea del arte. Para alcanzar dicho objetivo nos apoyaremos en el análisis teórico de dos de sus obras fundamentales: *The Artworld* y *La transfiguración del lugar común*. La selección de estas dos obras no es arbitraria ya que en la primera plantea por primera vez el llamado “experimento de los indiscernibles”, clave para determinar una ontología del arte, y en la segunda busca las condiciones necesarias y suficientes para definirlo, en clara oposición a las teorías wittgensteinianas y neo-wittgensteinianas que defendían la imposibilidad o irrelevancia de una definición de arte, amparadas en la identificación artística mediante “aires de familia” o las habilidades de uso de los términos “arte” y “obra de arte”. Además de estas dos obras utilizaremos diverso material de apoyo entre los que podemos contar libros, publicaciones y artículos, éditos e inéditos, directamente vinculados con el tema a desarrollar, que echan luz sobre los aspectos más complejos de la propuesta dantiana.

222

## Un “Mundo del arte”

Barnett Newman dijo una vez: “La estética es para el arte lo que la ornitología para los pájaros” (Danto, 2008: 36), de esta forma

---

2 La noción de “fin del arte” fue introducida por Danto a comienzos de la década de 1980 para dar testimonio no de la supresión o término efectivo del arte, sino de una ruptura con el arte moderno precedente y caracterizada por una pluralidad de estilos no relacionados a una definición particular de arte.

trataba de destacar el hecho de que los intereses y problemas de los artistas estaban frustrantemente desconectados de aquella parte de la filosofía que decía tratar sobre el arte y, hasta antes de 1964, tenía razón. Salvo con algunos destacados intentos como los de Ortega y Gasset o Walter Benjamin, que trataban de entender el “arte nuevo” o el “arte no-aurático” en sus propios términos, la filosofía se balanceaba entre el inerte discurso metafísico del que se habían apropiado los expresionistas abstractos y la actitud diametralmente opuesta de los filósofos analíticos que consideraban a la estética carente de sentido y, por lo tanto, de valor.

Danto vio perfectamente esta desconexión entre arte y filosofía e, inspirado por sus reflexiones desde la filosofía de las ciencias y del lenguaje, publicó su artículo “The Artworld”, donde intentaba reestablecer el lazo entre la estética y lo que realmente estaba pasando en el arte de su tiempo. Este artículo marcó un punto de inflexión en la teoría estética ya que en él analizaba lo que efectivamente estaba sucediendo en el arte contemporáneo a diferencia de otros filósofos que seguían enredados en los bosques de Kant, Hegel, Croce y Santayana. En dicho artículo se preguntaba qué distinguía una obra de arte de un homólogo perceptivamente indiscernible de ella, pero que pertenecía al plano ontológico de las “meras cosas”. Es decir, ¿Cuál es el estatus artístico de una obra de arte que se parece tanto a un objeto cotidiano que podemos encontrar en nuestra casa? Esta pregunta se fundamentaba en el caso específico de una obra de Andy Warhol, *Brillo Box*, que nos presentaba una replica exacta de una caja de esponjas de marca “Brillo” que podía ser encontrada en cualquier supermercado estadounidense; pero también en otros casos donde era imposible determinar perceptivamente si un objeto era una obra de arte o una mera cosa, como en los *ready made* de Duchamp que exponía palas, bicicletas o botelleros como obras de arte. Repentinamente la distancia entre las “cosas” y las “obras de arte” parecía desaparecer y, sin embargo, continuamos llamando a unas obras de arte y a otras meras cosas, unas son elevadas a la dignidad de artísticas y otras, perceptivamente indistintas a las primeras, no.

“The Artworld” comienza planteando el posteriormente llamado “experimento de los indiscernibles”, *grosso modo* el experimento plantea dos objetos completamente idénticos a la vista (perceptiblemente indiscernibles), pero que pertenecen a planos ontológicos distintos: el primero es una obra de arte y el segundo es una mera cosa. Ahora bien, la pregunta que nos sale al paso inmediatamente es: ¿Cómo podemos distinguirlos entre sí? O mejor y de forma más general: ¿Cómo distinguir un objeto artístico de uno que no lo es? La primera conclusión que podemos sacar del planteamiento del problema es que la diferencia entre ambos objetos no podrá ser encontrada en las características físicas o perceptivas de ambos, una simple inspección ocular no bastará para diferenciarlos. Esto equivale a decir que *la identificación artística no se realiza mediante parámetros perceptivos*. Esta afirmación en apariencia tan sencilla en el contexto del experimento, destruye, para Danto, los cimientos donde se afirmaba toda la teoría estética anterior a él que daba por sentado, a priori e irreflexivamente, que la identificación y la interpretación artística se basaban en las características estéticas de las obras. 1964 marca para Danto el año en que el arte, en su evolución histórica, ha llegado a un límite que nos muestra su verdadera lógica interna. La sensibilidad, la emoción o la belleza, ya no pueden ser consideradas condiciones suficientes, ni aun siquiera necesarias para la *existencia, identificación e interpretación* del arte. Se ha quitado, por decirlo así, todo lo que de insustancial tenía el arte en un proceso que culmina en el *pop*, abriendo la posibilidad de que cualquier cosa pueda ser arte. Pero del hecho de que cualquier cosa *pueda* ser arte no se deduce que todo lo *sea*, la distancia ontológica entre arte y realidad persiste al planteamiento del problema. Arte y vida nunca serán coextensos pues, según Danto, es precisamente en esta distancia que mantienen entre sí, donde se fundamentan recíprocamente y se reconocen.

Al ser las obras de arte perceptivamente indiscernibles de objetos banales que de cotidiano no consideraríamos arte, necesitamos una propiedad de carácter no perceptivo que marque la línea divisoria entre ambas. Esto ha llevado a Danto a defender una postura

externalista en la identificación artística, buscando características externas a la obra, más allá de las estéticas, que permitan su reconocimiento. Esa búsqueda, en los términos propuestos por Danto, borrará la estética de la bibliografía posterior a "The Artworld" hasta su llamado "giro estético" en *El abuso de la belleza*.

El planteamiento del experimento apunta directamente a los postulados de las teorías neo-wittgensteinianas, especialmente a un artículo de 1958 de William E. Kennick donde sugiere que, como sabemos el uso correcto de las palabras "arte" y "obras de arte" podemos distinguir los objetos artísticos de aquellos que no lo son, aun cuando no tengamos una definición de lo que sea el arte. Y sin duda, tiene presente la teoría de los juegos wittgensteiniana que llevada al terreno del arte determina la imposibilidad de hallar un principio que permita aunar la infinita variedad de obras en una clase homogénea. Pero inclusive cuando no podamos definir las mediante una reducción esencial, nos diría Wittgenstein, si miramos de cerca las obras, encontraremos líneas de semejanza, parentescos, en fin, "aires de familia". Sin embargo, para 1964 la situación ya no era tan sencilla, nadie podría determinar al entrar a la Stable Gallery, ese mismo año, el estatus artístico de la *Brillo Box* de Warhol tan sólo con mirarla, ni aun cuando sepamos usar correctamente las palabras "arte" y "obra de arte": "[...] distinguir obras de arte de otras cosas no es un asunto tan sencillo, incluso para los hablantes nativos, y hoy en día puede que uno no se dé cuenta de que está en un terreno artístico sin una teoría artística para distinguirlo." (Danto, 1964: 572)

Para Danto, en este artículo, la *Brillo Box* de Warhol se distingue de las cajas "reales" de Brillo de la misma forma en que la obra *Fuente* de Duchamp se distingue de todos los otros urinarios "reales": por pertenecer a un "mundo del arte".<sup>3</sup> En un sentido general puede

---

3 La noción de "Mundo del arte" es utilizada después de Danto por muchos autores (Dickie, Morgan, entre otros) sin embargo, el sentido prístino del término se comenzó a perder casi desde el principio y sobre todo con el surgimiento de la "teoría institucional del arte". Cabe destacar que Danto no avala el sentido posterior otorgado a dicha

entenderse el mundo del arte como “un conjunto de teorías, prácticas, creencias, reglas y roles que determinan qué se considera como arte en un determinado momento, así como el tipo de consideraciones valorativas que son pertinentes para juzgar una obra” (Alcaraz León, 2008: 89). Sin embargo, Danto apunta con la noción de mundo del arte a la “atmósfera teórica” (sin más, a las teorías artísticas) necesaria para la *existencia* del arte, como así también para su *identificación*. La función de las teorías artísticas es la misma que a lo largo de toda la historia: hacer posible el mundo del arte y el arte. Por esta razón considera que, por ejemplo, las pinturas de las cavernas de Lascaux no pueden ser expresiones artísticas pues los hombres de las cavernas no poseían una atmósfera teórica que hiciera posible el arte. El supuesto que se esconde detrás de estas consideraciones es el carácter reflexivo del arte, el hecho de que no se puede hacer arte sin saber lo que se está haciendo, lo que pone a Danto en la vereda de las teorías intencionalistas, un tema que excede las dimensiones del presente trabajo.

No podemos explayarnos en los pormenores del artículo, sólo diremos para cerrar con este apartado que la noción de “mundo del arte” ha servido a Danto como primera solución tentativa al problema de los indiscernibles que plantean algunas obras de arte reales o hipotéticas. Hay consenso en la crítica de la obra dantiana que dicha noción cumple dos funciones simultáneamente, por un lado es uno de los requisitos ontológicos para la existencia del arte y, por otro, tiene una función epistemológica en la identificación del arte e interpretación de las obras. Ver algo como arte, para Danto, requiere algo que nuestros ojos no pueden ver: teorías artísticas, una atmósfera teórica, un “mundo del arte”. En este sentido, la imposibilidad de una definición de arte sólo puede entenderse en el contexto de la teoría wittgensteiniana que postula como relevantes, de acuerdo a las interpretaciones de Danto, las características estéticas de las obras. Sin embargo, con el *pop art* dichas características se tornan

---

noción, ampliamente difundida por las teorías surgidas a partir de su artículo de 1964, como ha dejado sentado en casi todos sus libros posteriores a 1981.

irrelevantes para la identificación artística de las obras o su promoción a la categoría de arte. El *pop* ha venido a demostrar que se deben buscar otras cualidades (semánticas), más allá de las estéticas, para dar cuenta de las últimas revoluciones en el campo artístico<sup>4</sup>.

Posteriormente la noción de “mundo del arte” perderá importancia con el intento de definición ontológica basado en las propiedades semánticas de las obras como veremos a continuación. Sin embargo, el análisis ha servido para mover el eje de la discusión desde la dimensión estética hacia la dimensión teórico-conceptual, desde una explicación internalista hacia una externalista. La propuesta del arte moderno ya nos exigía un criterio que no sea meramente estético para su evaluación y era necesario, para comprender el fenómeno del arte contemporáneo, pasar desde la sensibilidad hacia el pensamiento, precisamente lo que Danto nos propone. Si algún mérito ha de tener su artículo inaugural de 1964, es abrir la posibilidad de pensar filosóficamente el arte. En *El abuso de la belleza*, parafraseando a Hegel, Danto nos dice que sólo cuando la historia del arte llegue a su término podrá dar verdadero comienzo la filosofía del arte, dado que la filosofía necesita de todas sus piezas para poder construir su teoría. Con el *pop art* comienza lo que para Danto es la era *poshistórica*, caracterizado por un pluralismo de tendencias y estilos, y es sólo a partir de ésta que puede hacerse cabalmente una filosofía del arte de modo transhistórico. El fin del arte entendido como el fin de los relatos legitimadores es también el comienzo de una filosofía del arte.

---

4 Identificar, interpretar y valorar el arte conceptual, el *minimal*, el *pop* o el apropiacionismo, implica operaciones muy diferentes a aquellas por las cuales se abordaba, por ejemplo, el expresionismo abstracto. El efecto de “Shock” (defendido por Greemberg), los análisis formales, la densidad de la pincelada, el uso del color, etc. pasan a segundo plano. A partir de los '60 la cita, la evocación a la historia del arte, la ironía, la apropiación de imágenes de la vida cotidiana, cobran centralidad. En este sentido es que Danto puede hablar de una “revolución en el campo artístico” y la necesidad de buscar otras cualidades más pertinentes para abordar dicho cambio, pasando desde un arte preocupado por los problemas formales hacia uno en que las conexiones con el mundo se hacen más evidentes.

## La Transfiguración del lugar común y la definición semántica del arte

228

Es evidente que la noción de mundo del arte resulta insuficiente para Danto puesto que la simple existencia de una “atmósfera teórica”, si bien puede dar cuenta de la promoción de un mero objeto a obra de arte, no da cuenta de las propiedades mismas de las obras. Podemos identificar las obras por su contexto teórico de producción e incluso cabe la posibilidad de interpretarlas a partir de sus constricciones históricas, sin embargo poco hemos avanzado en determinar las cualidades específicas del arte. Las teorías artísticas y con ellas el concepto de arte evolucionan históricamente en Danto, pero esto no significa que las obras no posean determinadas características que valgan para todo tiempo y lugar. Son éstas características la preocupación central en Danto y todos sus esfuerzos teóricos apuntarán a tratar de determinar la posibilidad de una definición del arte en estos términos. Pero también, son justamente estos intentos de definición por lo que la obra de Danto ha sido muchas veces calificada, cuando no rechazada, de esencialista. Por un lado, hay una explícita adscripción en la mayoría de sus obras a la fórmula de Heinrich Wölfflin acerca de que *no todo es posible en cualquier tiempo*, dejando entender que las obras están intrínsecamente constituidas por su *ubicación histórica* y su relación con el *medio artístico* y sus *autores*. Mientras que, por otro lado, *La transfiguración del lugar común* inaugura la búsqueda de las cualidades esenciales del arte válidas para todo tiempo y lugar, llegando a su definición bipartita de “ser sobre algo” y “encarnar un significado”. Es desde esta problemática síntesis entre historicismo y esencialismo que Danto construirá una filosofía contemporánea del arte, algo que puede verse con mayor claridad en la construcción de su filosofía de la historia del arte. Veamos qué nos dice Danto acerca de esta síntesis:

Como esencialista en filosofía, estoy comprometido con el punto de vista de que el arte es eternamente el mismo: que hay condiciones necesarias y suficientes para que algo sea una obra de arte, sin importar ni el tiempo ni el lugar. No veo como uno puede hacer filosofía del arte -o del *período* filosófico- sin esta dimensión de esencialismo. Pero como historicista estoy también comprometido con el punto de vista de que lo que es una obra de arte en un tiempo puede no serlo en otro, y en particular de que hay una historia, establecida a través de la historia del arte, en la cual la esencia del arte -las condiciones necesarias y suficientes- fue alcanzada con dificultad por la conciencia. (Danto, 2006: 117)

Dejaremos para otra oportunidad el problema de determinar cómo puede concebirse una filosofía esencialista del arte que al mismo tiempo esté constreñida históricamente. Para Danto, una definición de arte podrá ser considerada eficaz sólo si da una respuesta adecuada al planteamiento de los indiscernibles. Para entender mejor esto debemos considerar que el problema de los indiscernibles no es simplemente una hipótesis abstraída *teóricamente*, sino una realidad efectiva en el arte por lo menos desde Duchamp. En su desarrollo histórico, desde la modernidad hasta el arte contemporáneo, el arte fue perdiendo aquellas características que en otras épocas se consideraban centrales para su definición, cuando no esenciales. Se ha quitado del medio la belleza, la distancia entre el espectador y el artista, la sublimidad, el tema, el ritmo, la proporción, la rima, e incluso se ha quitado del medio al objeto artístico en las experiencias del arte conceptual y de todas formas el arte ha seguido su camino. Desde hace un tiempo el canon de la teoría artística nos dice que el arte, en este proceso, se ha acercado tanto a la vida que la frontera entre ambos se ha debilitado o simplemente borrado, algo que parece constatarse en la indiscernibilidad perceptiva de las cajas *Brillo*. Sin embargo, si analizamos bien el caso, la distancia persiste: sólo las cajas de Warhol son obras de arte mientras que sus homólogos indiscernibles de cualquier supermercado, no. Adelantándonos un

poco a una de nuestras conclusiones diremos que las cajas de warhol se distinguen de sus homólogos en las góndolas porque las primeras tienen un sentido que debe ser buscado, un significado que les da valor y las distingue de los meros objetos a los cuales simplemente se parecen. Las cajas de Warhol mantienen intacto el límite entre el arte y la realidad, sin embargo ahora el límite se ha tornado problemático y deberá ser demarcado nuevamente bajo la propuesta del *pop* y, para escrutar esta distancia, Danto deberá establecer primeramente un concepto de realidad que sirva de contraste.

230

Para dejar el planteamiento claro desde un principio diremos que Danto buscará, en el marco del experimento de los indiscernibles, encontrar la diferencia existente entre las obras de arte y las cosas, problema que soluciona declarando a las obras “vehículos de representación”. Pero, por otro lado, como la clase de objetos que “representan” es más amplia que la clase de objetos que llamamos arte, surge un segundo problema: encontrar la diferencia existente entre las obras de arte y otros vehículos de representación, problema que soluciona con la noción de “encarnación”. Para Danto, un objeto es una obra de arte si satisface dos condiciones (necesarias y suficientes): “ser sobre algo” (*aboutness*) y expresar o “encarnar” algo sobre lo representado.

En el pensamiento de Danto hay una profunda vinculación entre arte y filosofía, al punto que muchas veces nuestro autor declara lisa y llanamente su identificación y otras veces, no sin la tristeza de no tener al alcance de su mano todos los elementos probatorios, se resiste prudentemente a la sugerencia de que son una y la misma cosa. Se identifique o no el arte con la filosofía es claro para Danto que en su desarrollo histórico, el arte ha recorrido un camino similar al de la filosofía en el sentido de que a partir del *pop* pasó a ser una especie de conciencia de sí mismo convirtiéndose, a su manera, en su propia filosofía. Sin embargo, este camino nos lleva muy lejos de nuestros propósitos y lo que simplemente queremos destacar con esta aparente digresión, es que estructuras paralelas recorren la filosofía en general y la filosofía del arte en particular: así como la

filosofía está preocupada por lo que Danto metafóricamente llama “el espacio entre el lenguaje y el mundo”, la filosofía del arte en la búsqueda de una definición debe escrutar la misma distancia lógica entre las obras de arte y las meras cosas. La filosofía, particularmente la analítica, reconoce dos formas en que el lenguaje se relaciona con el mundo: como *parte-todo*, perteneciendo al mundo y capaz de sostener relaciones causales y como *externo al mundo*, cumpliendo una función representativa. Danto descubre que esta característica es perfectamente asimilable al arte: las obras de arte ocupan el mismo espacio ontológico que las palabras con respecto a la realidad pues, aun cuando pertenecen al mundo de pleno derecho también son externas a él en su función representativa.

Lo que quiero proponer [...] es que las obras de arte son lógicamente categorizables con palabras, aunque sus homólogos sean meros objetos reales, dado que las primeras se refieren a algo [...] Las obras de arte como clase se oponen a las cosas reales, igual que las palabras, aun cuando sean reales en ‘todos los sentidos’. Permanecen a la misma distancia filosófica de la realidad que las palabras. (Danto, 2004: 128)

La primera conclusión a la que Danto arriba es que la diferencia entre arte y realidad, entre obras de arte y meros objetos, es el carácter representacional de las primeras; el arte difiere de la realidad de la misma forma que el lenguaje lo hace del mundo. Esto no significa necesariamente que el arte, como el lugar común lo dice a menudo, sea un “lenguaje” sino que su *ontología* es similar a la del lenguaje y que “el contraste que existe entre éste y la realidad existe entre la realidad y el discurso.” Dicha distinción nos da una nueva solución al experimento de los indiscernibles que se aleja de las connotaciones institucionalistas de la noción de “mundo del arte”: las cajas de warhol se distinguen de sus homólogos en las góndolas porque las primeras tienen un sentido que debe ser buscado, un significado ulterior que las distingue de los meros objetos a los cuales

simplemente se parecen. Las cosas, como clase, carecen de referente por ser simplemente eso: cosas. Sin embargo, las obras de arte siempre son “sobre algo”<sup>5</sup>.

Esta primera condición (“ser sobre algo”) es, cuanto menos, polémica ya que muchas corrientes artísticas y teorías pregonaron, y muchas veces con buenos fundamentos, la “fiscalidad” o “literalidad” de las obras de arte: un urinario que es *simplemente* un urinario, una cama que es *sólo* una cama, un cuadro rojo que *no es más* que un cuadro rojo. Para decirlo sencillamente, Danto tendrá que polemizar con aquellas obras de arte y aquellas teorías sobre las obras de arte que explícitamente dicen ser “sobre nada”. Para complicar un poco más el panorama tendrá que vérselas con todas las ramificaciones que postula el fundamento de la llamada “teoría estética”: la supremacía de la forma sobre el sentido. Desde el rol de las apariencias en el arte, pasando por el abandono de la metafísica en el campo estético, la ausencia de una intencionalidad en determinadas obras, la recepción de las obras de arte mediante la libre complacencia estética sin mediación de interpretación hasta la postulación de una belleza pura independiente de todo concepto, la teoría estética plantea a Danto severos problemas de los que debe dar cuenta si desea que esta primera condición tenga el alcance suficiente para determinar la naturaleza del arte. Edgardo Gutiérrez ha sintetizado de forma sucinta pero consistente la agenda de una teoría estética a la que recurrimos para dar cuenta de alguna de sus problemáticas; notemos cuan alejado de Danto, que remarca constantemente la dimensión conceptual del arte, se erige esta postura:

¿Es posible un arte liberado de la metafísica? ¿Existe un arte creado como manifestación puramente estética que desdeñe la pretensión conceptualista de darle un carácter reflexivo al arte? Sabemos del predominio del arte conceptual

---

5 Maria José Alcaraz León propone tres formas de entender el “ser sobre algo” en el pensamiento de Danto: como “estar por algo”, como “tener un tema” y como “ser interpretable”.

en la actualidad. Pero al lado de la pintura conceptual, el siglo XX ha producido el arte *naïf*, y algunas otras producciones artísticas que van en la dirección de un arte de pura mostración, de pura apariencia estética, sin significados ulteriores que muestren el curso de la vida en su ingenua forma ante una mirada que se abandona y se demora placenteramente en el mero percibir. (Gutiérrez, 2004: 34)

Paralelo a este planteo es el de Susan Sontag que, en su libro *Contra la interpretación*, intenta recuperar la dimensión sensible en la producción y recepción de las obras de arte, declarando a la interpretación como “la hipócrita negativa a dejar sola la obra de arte” (Sontag, 2005: 31), el camino que debemos seguir, nos dice, es el de reducir el contenido de las obras para que podamos ver en detalle el objeto. Finalizando su artículo (coincidentalmente publicado el mismo año que “The Artworld”) nos deja con una proposición que es toda una plataforma programática de la teoría estética: “En lugar de una hermenéutica, necesitamos una erótica del arte.” (Sontag, 2005: 39). No necesitamos, nos diría Sontag, un arte cuya interpretación y valoración sólo pueda lograrse mediante una arqueología de la infraestructura cultural en la que se apoya, sino más bien un arte cuya superficie sea tan clara y directa que sólo quede el mero placer de percibir.

Sin embargo, Sontag está segura que apelar a una “erótica del arte” no significa menospreciar el papel del intelecto. Creo que la proposición opuesta es también aceptable y recoge más acabadamente la experiencia que tenemos del arte en la actualidad, es decir, que remarcar la dimensión conceptual del arte no implica el abandono del rol de las apariencias sensibles de las obras. No pensamos con esto caer en una cómoda conciliación de las dos posturas: aun cuando concedamos que podemos encontrar ejemplos aislados de un arte de pura apariencia estética (incluso esto para Danto sería discutible) la dimensión conceptual del arte es central para comprender el fenómeno artístico en nuestros días. Hacer un berrinche

intelectual por que el arte *no es* lo que nosotros creemos que este *debe ser* es negarse a comprender a priori las manifestaciones artísticas contemporáneas. Sin embargo, es evidente que la sola condición de “ser sobre algo” se torna insuficiente para caracterizar el arte contemporáneo y el arte en general, es imposible desconocer que, en última instancia, el arte está hecho para ser visto, oído, palpado.

Sabemos ahora que las obras de arte son “vehículos de representación”, pero dado que el número de objetos que “representan” es más amplio que aquellos objetos que consideramos arte, debemos preguntarnos cuál es la forma específica en que estos objetos representan para encontrar una segunda condición que los distinga de los objetos representacionales en general y nos ofrezca una segunda condición para intentar definir el arte. Para Danto las obras de arte a diferencia de otros “vehículos de representación” *encarnan* lo que significan, lo que quiere decir que el significado o contenido no puede escindirse de la forma en que estos se presentan en las obras. A diferencia de los signos que mantienen una relación convencional entre el referente y lo referido<sup>6</sup>, la relación significado-significante en las obras de arte es interna e indisoluble. En este sentido, no es lo mismo *tener un significado* que *contenerlo* (Zennobi, 2007: 3), la primera condición es predicable de todos los signos mientras que la segunda sólo de los símbolos y en este caso de las obras de arte.

De manera general podemos decir que forma y contenido<sup>7</sup> están entrelazados en las obras de arte de manera que uno no puede ser explicado sin la otra y viceversa. Las obras de arte, en el pensamiento de Danto, pueden catalogarse como metáforas<sup>8</sup> ya que éstas presentan una unidad de sentido que no admite la sustitución de los términos o el parafraseo, so pena de perder su significado o el efecto

---

6 Esto se comprueba mediante la equivalencia de significados en significantes de diferentes códigos: ventana, window, finestra, janela, etc.

7 No podemos discutir aquí todas las connotaciones derivadas de estos dos términos.

8 Además de entender la encarnación como metáfora Francisca Pérez Carreño propone otras dos formas: como “ejemplificación” y como “coloración” (Farbung) tal como lo entiende Frege.

que se busca con ella, remarcando, así, la dimensión pragmático-retórica de las obras. La diferencia entre los signos en general y las obras de arte en particular está dada por el hecho de que la *forma* de representación de los signos está subordinada a su función comunicativa, mientras que en las obras de arte la *forma* afecta directamente a lo que se intenta comunicar: los sonidos elegidos, los materiales, las gradaciones cromáticas, las posturas corporales, afectan el sentido final de la obra de arte.

Danto ha encontrado dos condiciones que nos permiten especificar la identidad del arte: “ser sobre algo” y “encarnar un significado”. Estas dos nociones, que en primera instancia sirven para determinar una ontología del arte, tienen además (como la noción de “mudo del arte” pero de una forma más refinada) una función epistemológica en la identificación e interpretación de las obras, así como ser herramientas fundamentales para la crítica artística relacionando el significado de las obras con los modos en que ese significado está encarnado. ¿Son suficientes estas dos condiciones para definir el arte *después del fin del arte*? El mismo Danto ha reconocido la posibilidad de añadir a estas características *semánticas* algunas de las características que el llama *pragmáticas* (tales como la sublimidad o la belleza), pero no queda lo suficientemente claro si éstas forman parte de la lógica del concepto o, más bien, acompañan accidentalmente a la noción de arte contemporáneo.

Algunos críticos de la obra dantiana, entre los que podemos mencionar a Kudielka, Seel y Costello, trataron de mostrar que existe una inconsistencia entre caracterizar al arte como “significados encarnados” y supeditar la dimensión de las apariencias estéticas al universo del significado (Zennobi, 2007: 1). Este es un problema que lamentablemente no podemos abordar en toda su profundidad, de todas formas lo que si queda claro es que la imposibilidad de escindir el significado de la forma en que se representa, lleva a Danto a reconocer que la búsqueda de los sentidos en arte no puede realizarse sino mediante las apariencias sensibles, mediante las formas.

Aun cuando la experiencia estética esté subordinada a la dimensión del significado la noción de “encarnación” determina que el rol de las apariencias es también indispensable para la recepción artística.

### **A modo de conclusión**

El experimento de los indiscernibles postulado por Danto ha demostrado la imposibilidad de determinar mediante parámetros perceptivos qué es el arte, su naturaleza, identificación e interpretación. Esto ha traído profundas consecuencias para la teoría de arte en general y, sobre todo, una revisión de los principios de la teoría estética que daba por sentado, entre otras cosas, la identificación e interpretación del arte mediante las apariencias estéticas, la supremacía de la forma sobre el contenido, la recepción de las obras mediante la libre complacencia estética sin mediación de interpretación o la postulación de una belleza *pura* independiente de todo concepto.

236

Al postular una ontología del arte categorizable con la del lenguaje, Danto escapa de las consideraciones estéticas para especificar la identidad del arte, produciendo un viraje desde la sensibilidad hacia el pensamiento que pone en primer plano la dimensión teórico-conceptual. Además, remarcando las propiedades semánticas de las obras, logra mantener la distancia entre arte y realidad (condición de posibilidad del reconocimiento artístico): las obras de arte, como las palabras, se encuentran a la misma distancia ontológica de la realidad, ambas forman parte del mundo siendo capaces de sostener relaciones causales en él, pero al mismo tiempo, son externas al mundo en su función representativa.

El surgimiento histórico del *pop art* abrió la posibilidad de buscar una definición filosófica del arte pues puso en evidencia la irrelevancia de las características pragmáticas para hacerlo. Las dos condiciones remarcadas por Danto (“ser sobre algo” y “encarnar un significado”) deben ser entendidas como un intento de definir el

arte enmarcado en esta posibilidad que nos proporcionó el *pop*. Sin embargo, no implica que Danto lo haya hecho satisfactoriamente y esta esquiva definición parece condenada a ser eternamente provisoria. Creo que la importancia de la propuesta dantiana no reside específicamente en el rigor o no de su definición (que luego reformulará intentando comprometer de alguna forma a las características *pragmáticas*) sino en el hecho de reconocer el espacio lógico y el marco histórico en que se mueve el arte a partir del *pop*. De ahora en adelante el planteo de los indiscernibles y sus consecuencias no pueden ser desconocidas por la filosofía del arte, teniendo que dar una respuesta a estos interrogantes si tiene pretensión de considerarse una forma firme de acceder a la comprensión del arte contemporáneo.

## Bibliografía

Alcaraz León, María José, La teoría del arte de Arthur Danto: de los objetos indiscernibles a los significados encarnados. [http://www.tesisenred.net/TDR-1102106-101124/index\\_cs.l](http://www.tesisenred.net/TDR-1102106-101124/index_cs.l), Fecha de consulta, 19/09/2008.

Danto, Arthur, 2004, *La transfiguración del lugar común*, Buenos Aires, Paidós.

Danto, Arthur. The Artworld, *Journal of Philosophy*. Vol. 61, N° 19, 1964, pp. 571-584.

Danto, Arthur, 2008, *El abuso de la belleza*, Buenos Aires, Paidós.

Danto, Arthur, 2006, *Después del fin del arte*, Buenos Aires, Paidós.

Gutiérrez, Edgardo, 2004, *Indagaciones estéticas*, Buenos Aires, Altamira.

238

Sontag, Susan, 2005, *Contra la interpretación*, Buenos Aires, Alfaguara.

Zennobi, Esteban, 2008, *Sobre el concepto de encarnación*, Córdoba.

Zennobi, Esteban, 2007, *La función de la apariencia en la teoría del arte de A. Danto*, Córdoba.

## Resumen

El desarrollo de las artes visuales en la segunda mitad del siglo XX problematizó la frontera entre las obras de arte y los objetos cotidianos. La posibilidad de definir el arte, negada por las corrientes wittgensteinianas, es asumida por Arthur Danto como una necesidad perentoria para determinar nuevamente el límite ontológico entre arte y realidad. Este trabajo propone desarrollar los fundamentos y alcance de su definición *semántica* apoyándonos en el análisis teórico de dos obras fundamentales: *The Artworld* y *La transfiguración del lugar común*. El análisis del “experimento de los indiscernibles”, demuestra que las características perceptivas del arte no forman parte de la lógica del concepto: necesitamos propiedades de carácter no perceptivas que marquen dicha distinción. Con el reconocimiento de las propiedades *semánticas* Danto escapa de las consideraciones estéticas para definir el arte y mantiene su distancia con la realidad al considerar las obras de arte “vehículos de representación”.

## Abstract

The development of the visual arts during the second half of twentieth century erase the frontier between work of art and mere objects. The possibility of define art, deny by wittgensteinians' currents, is assume by Arthur Danto as a peremptory necessity in order to specify the ontologic limit between art and reality again. This article propose develop the foundations and range of his *semantic* definition base on a theoretical analysis of two fundamental works: *The Artworld* and *The transfiguration of the common place*. The analysis of the “experiment of indiscernible counterparts”, proves that perceptual feature in art can't be part of the logic of the concept: we need a no perceptual feature to define the distinction. With the recongnition of the *semantic* properties Danto escapes of aesthetics considerations to define art and maintain its distance with reality considering the *aboutness* of works of art.