

El problema de los indiscernibles en el arte y el contexto artístico como solución¹

The problem of indiscernibles in art and the artistic context as solution

Kapchiypi sasachakuynin sut'illayachiy mana atikuq hinallataq kaptchiy kaqnin allichakuqninhina kaq

Kevin Arroyo Bejarano

Universidad Nacional Mayor de San Marcos Marcos, Lima, Perú

kevinarroyobejarno@gmail.com

ORCID: 0009-0004-5341-5733

Resumen

El presente artículo tiene como objetivo mostrar el “contexto artístico” como el elemento central en la resolución del problema de los indiscernibles en el arte. Se sabe que uno de los mayores desafíos que existen actualmente en la filosofía del arte se relaciona tanto con la naturaleza como con la identificación de obras de arte plástico contemporáneo. Esto se debe principalmente al uso de objetos comunes como material artístico. Frente al problema, el artículo sugiere que el “contexto artístico” es lo que principalmente podrá apoyar y explicar la identificación y asignación de la categoría de “arte” a ciertos objetos. Para lograr este objetivo, se presentará el problema mediante Arthur Danto y se criticarán las respuestas de los neowittgensteinianos con respecto al “aire de familia” y Nelson Goodman con su teoría simbólica del arte. Luego se brindará la respuesta del contexto artístico como la más adecuada.

Palabras clave: contexto artístico, indiscernibles, aire de familia

Abstract

The following paper aims to present “the artistic context” as the central element in resolving the problem of indiscernibles in art. It is known that one of the greatest challenges currently existing in the philosophy of art is both the nature and identification of contemporary plastic artworks. This is mainly due to the use of common objects as artistic material. Faced with the problem, the article suggests that “the artistic context” is what primarily can support and explain the identification and assignment of the “art” category to certain objects. To achieve this goal, the problem will be presented through Arthur

Danto and the reponses of the neowittgensteinians regarding the “family resemblance” and Nelson Goodman with his symbolic theory of art will be criticized. Then, the response of the artistic context will be provided as the most suitable.

Keywords: artistic context, indiscernibles, family resemblance

Qillqapa pisiyachiynin

Kay qatiq taripayqa *kapchiy kaqnintam* qawachiyta «contexto artístico» munan, kaymi chanin kaqnin, kapchiy sut'illayachiynin mana atikuq sutillayachiqnintam sasachakuyninta allichan. Kunan pacha kapchiypa hamutayninpiqa huknin hatun sasachakuy kasqanta yachakunñam, kunan pacha *kapchiypi kamaykuspa ruwasqa* “arte plástico” qawachikuynin riqsichikuynintapas. Kay llakikuy kaptinmi kay qillqa nin *kapchiy kaqninta* qawachispam, kayispam yanapanqa, chaywanmi aswantaqa kapchiypa sutiranpaqninkuna sut'inchayta yanapaspa riqsichikunman. Kay sasachakuypa chayaynin haypanapaqmi *Arthur Danto* runapa qillqantakama qawachikun, chaynallataqmi, musuq-*Wittgensteiniano* qillqatakama kutichikuyninkunata kuskispa “ayllu rikchakuy-ninta” quchikunqa, hinapunitaq, *Nelson Goodman* runapa qillqaynin kapchiy “teoría simbólica” nisqawanpas kuskisqa kanqa. Chaymantaqa, kapchiy kaqninpi kutichiynin qukusqanmi aswan allin qusqa kasqanhina kanqa.

Qhapaq siminkuna: kapchiy kaqninpi, sut'illayachiy mana atikuq, ayllupa rikchaynin

Fecha de envío: 14/6/2024 **Fecha de aceptación:** 27/9/2024

Introducción

El uso cada vez mayor de objetos de la realidad para producciones y exhibiciones fue una de las mayores consecuencias de la autorreflexión artística de sus propios límites. Esto se utilizó gradualmente como material artístico hasta el punto de que 1) se exhibían objetos prácticamente sin intervención alguna como obras de arte, y 2) se recreaban para su ulterior uso artístico. Los ejemplos que pueden ilustrar esto pueden ser *Fuente* de Duchamp y *Brillo Box* de Warhol.

En el mundo del arte, una consecuencia inevitable de tal situación fue que se presentaban como arte objetos muy similares a los que se podían encontrar comúnmente fuera de este contexto. La pregunta sobre la naturaleza del arte y, en particular, sobre este tipo de expresión artística surgió en ese momento. Esto se debe a que antes de lo que Danto denomina la época posthistórica del arte era más sencillo diferenciar una obra de arte mediante métodos empíricos. Danto define a los “indiscernibles” como expresiones artísticas que no pueden distinguirse de objetos que no lo son mediante los sentidos.

1. El problema de los indiscernibles desde Arthur Danto

La filosofía surge en el punto de lo indiscernible para establecer los límites ontológicos entre objetos empíricamente similares. Esto ocurre, como ya se ha mencionado, en especial en el arte, donde los objetos que exhiben esa categoría son visualmente idénticos a los que no lo son. Esto se muestra sobre todo en los *ready-mades* o producciones que imitan objetos comunes.

Una consecuencia de esta problemática es que, si bien antes se podía utilizar una variedad de ejemplos visuales para enseñar o ilustrar lo que es el arte, ya no sería posible apelar a ciertas características empíricas para una demarcación adecuada. Danto propone su filosofía del arte al encontrar lo diferente en lo similar. En otras palabras, su pensamiento se enfoca en lo semántico en lugar de lo físico o material. Utiliza conceptos y ejemplos de la filosofía de la acción para explicar este fenómeno con mayor profundidad. Con el objetivo de ejemplificar, Danto recurre al movimiento y gesto realizados por una mano. Un gesto puede expresar una variedad de intenciones, por lo que el contexto es crucial para explicar los diferentes tipos de acción. Así como un simple movimiento que surge de un reflejo no es una acción, tampoco una simple cosa es arte. De esta manera, el contexto y la intención son cruciales para determinar si se ha llevado a cabo una simple acción o si se está frente a una obra de arte. En otras palabras, la interpretación permite convertir un simple objeto en arte dentro de un contexto determinado; de lo contrario, no podría entenderse como tal.

Quienes apoyan el pensamiento de Wittgenstein consideran que una acción es una ejecución física a la que se le suma X. Por ello, Danto argumenta que al arte también se le puede aplicar esta fórmula, ya que sería un objeto más Y². Para los wittgensteinianos, esta Y estaría ubicada en la institucionalidad, lo cual los acercaría a la teoría del arte de George Dickie. Sin embargo, para Danto, la teoría institucional del arte no sería suficiente porque este componente extra que permite a los objetos ser obras de arte también incluye todo lo que ayude a determinar tal categoría ontológica, como los sentimientos o emociones del autor. Un ejemplo de esto es el significado de las obras de arte. Es en relación con los indiscernibles que el filósofo estadounidense propone ciertos experimentos para aclarar a qué se refiere: los objetos en el depósito y los cuadros de pintura roja.

1.1. Ejemplo del depósito

Arthur Danto se inspira en la exposición de las cajas Brillo de Andy Warhol. El punto clave en esta situación es la discusión sobre cómo el orden establecido por el artista, muy similar a lo que haría un supermercado, permite que su exposición sea considerada arte mientras que la segunda no. Las dos exposiciones difieren significativamente entre sí. La primera se realizó en una galería de arte, mientras que la segunda es una presentación para la venta directa al público sin ningún propósito artístico. Entonces, ¿el contexto en el que se exhibe determina la categoría artística de un objeto? ¿Acaso es el propio trabajo o creación del artista

quien autoriza ese predicado? La cuestión no debería ser si el arte es bueno o malo, sino qué permite su existencia. Como resultado, no se trata de una valorización, sino de un problema ontológico.

La cuestión dos conlleva ciertos obstáculos. Esto se debe a que afirmar que cada objeto que toca un artista se convierte en arte sería absurdo y sin límites. Por lo tanto, ese no puede ser el curso de acción. Esto significa que es muy probable que la respuesta esté en la exposición o en el “dónde”. No se puede permitir que este lugar sea cualquier otro porque, de lo contrario, los objetos podrían acabar en el depósito de un supermercado y no ser considerados arte. Este lugar en particular parece estar relacionado con lo que la comprensión de la historia del arte permite considerar como un lugar adecuado para una exposición. No hay duda de que esta línea de razonamiento brinda más poder a la idea de que la respuesta a la pregunta ontológica sobre el arte está relacionada con su historia, especialmente con su contexto artístico.

En su artículo “El mundo del arte”, Danto reflexiona sobre un hombre que colecciona *ready-mades*, dentro de los cuales se encuentra una caja de Brillo, similar a las que Warhol presentó. Estas obras se exhiben primero como colección, luego solo con las cajas de Brillo. El filósofo estadounidense también propone imaginar una exposición en la que las cajas estén colocadas de tal manera que se aprecien dos conjuntos y solo un pasaje pequeño en el centro. En este punto, si uno se aventura a caminar ese estrecho camino entre las cajas, es posible que el público intente comprender la exposición como el encierro y la prisión del consumismo. Es importante destacar que esta interpretación no puede ocurrir si la experiencia se realiza en un depósito o en el sótano del coleccionista. En caso de encontrarse con una organización como esa, es imposible llevar a cabo una descripción artística de cómo se organizan o guardan las cajas, incluso si se sabe que están listas para ser utilizadas. La solución que podría brindarse ante este problema coincide con lo que sostiene Danto: “Pero entonces un almacén no es una galería de arte y no podemos separar fácilmente los cartones de Brillo de la galería en la que se encuentran. [...] Fuera de la galería, son cajas de cartón”³.

En ese sentido, las cajas de Brillo son un recurso adicional para el artista. De la misma manera en que se utiliza pintura, lienzo, mármol, etc., los objetos del mundo real o su imitación son herramientas que el artista tiene a su disposición para lograr su objetivo artístico. El problema que se aborda en esta sección de la investigación es el de los indiscernibles y cómo algunos objetos son considerados arte mientras que otros exactamente iguales no lo son.

Es importante tener en cuenta que los objetos utilizados no deben ser creados por el artista. Es completamente aceptable emplear esas mismas sustancias y utilizarlas directamente como material, lo que explica el término de *ready-mades* o “ya hechos”. De esta manera, para obtener esta categoría, no requieren ningún tipo de transformación o modificación. Los convierte en miembros del mundo del arte por su misma ubicación en un contexto completamente diferente al que normalmente se encuentran. Es allí donde se realiza la transformación de objetos comunes.

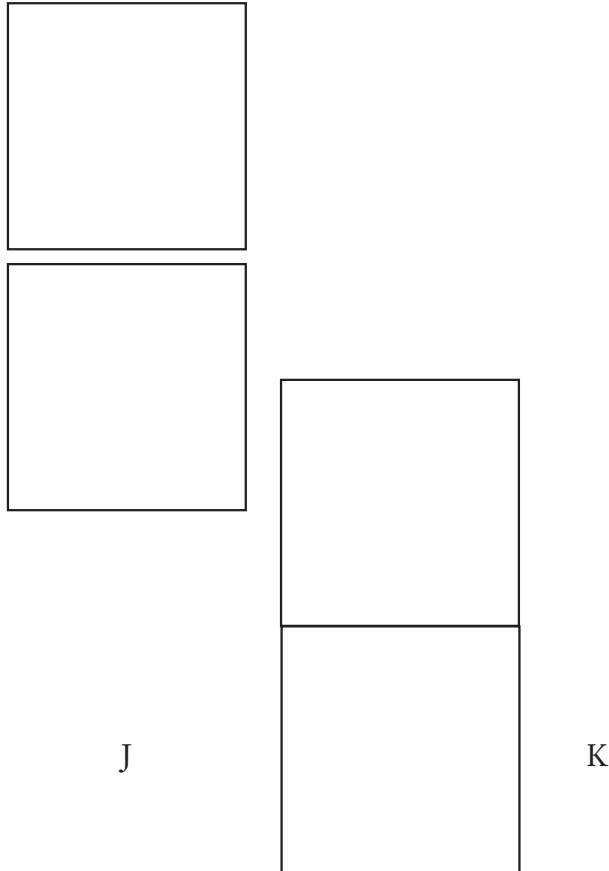
El ejemplo del depósito es muy útil e ilustrativo para entender que un mismo objeto puede aparecer en ambos mundos sin modificación alguna. Parece que los objetos en una exposición no requieren una ubicación específica. Parece ser que este último estado es lo que permite que las personas piensen en una interpretación de lo que ven. De esta manera, la reflexión estética solo es posible en un contexto artístico, ya que normalmente no sería posible en un entorno en el que se sabe que no se está frente a una exposición contemplativa debido al conocimiento en historia del arte. Danto afirma que solo puede suceder esto mediante una teoría del arte específica.

La teoría del arte utilizada para dicha transfiguración de objetos comunes no es fija, lo que es un punto importante en este momento de la investigación. La evolución y la transformación de ella están directamente relacionadas con la historia del arte y las diversas respuestas que poco a poco se convierten en movimientos, y nuevas formas de crear objetos y representaciones artísticas. Es razonable suponer que es imposible plantear preguntas y reflexiones estéticas sobre cajas de cartón en una galería de arte si la teoría del arte no permite comprender estos objetos como material artístico. Esto tuvo que desarrollarse paulatinamente para ser incluido en lo que se conoce como arte. Es cierto que ampliar el concepto de “arte” permite que la teoría utilizada también sea más amplia. Por lo tanto, el problema de la demarcación del arte debe comprenderse desde la comprensión del concepto y el alcance de la palabra, es decir, desde el lenguaje.

1.2. Ejemplo de los cuadrados rojos contiguos

Danto sugiere un caso en el que una biblioteca científica asigna dos obras de arte a dos artistas distintos. La consigna se refiere a la primera y tercera leyes de los *Principia* de Newton. Cuando las dos obras se exhiben ante el público, se presenta una situación problemática debido a que se presentan exactamente iguales: dos áreas cuadriculadas una sobre la otra.

Figura 1



Se trata pues de un caso de indiscernibles, a pesar de que los motivos de ambos son distintos. El primero, a quien Danto llama J., produce sus resultados en función de la tercera ley de Newton, la cual señala que toda acción tiene una reacción similar. Su afirmación es que su pintura representa dos masas opuestas que se adhieren a esa ley. En el segundo caso, el artista llamado K. se construye la obra sobre la primera ley de Newton. Esta sostiene que un cuerpo permanecerá en reposo mientras no sea afectado por una fuerza. Por lo tanto, la línea recta que separa las dos áreas es la trayectoria de una partícula. No hay ninguna fuerza que la obligue a ir hacia un lado o el otro, por lo que se mantiene en el medio. De esta manera, aunque ambas figuras son visibles, son conceptualmente distintas.

La exposición de ambas obras a un público y su inserción en el mundo del arte permiten que sean comprendidas de diferentes maneras mediante la interpreta-

ción, lo cual es un punto clave en la explicación de Danto acerca de la diferente identidad de ambas obras artísticas. Esto genera una construcción conceptual específica que diferencia aún más las dos obras. Danto sostiene que

En arte, cada nueva interpretación es una revolución copernicana, en el sentido de que cada interpretación construye una nueva obra, incluso si el objeto de las diferentes interpretaciones permanece, como los cielos, inmutable ante la transformación⁴.

De esta forma, se le adjudica a la obra interpretada una nueva identidad. Sin embargo, es importante destacar que Danto considera que la interpretación tiene un límite evidente: el conocimiento. Por lo tanto, si alguien busca una determinada identificación mediante la imaginación, no puede salir de los límites del conocimiento. La similitud que puede encontrarse entre un personaje de una obra de arte y un personaje mítico o histórico es un ejemplo muy claro de esto. Siempre y cuando la persona que interpreta tenga conocimiento de ellos, esto será factible. Esto también está relacionado con la asignación de la categoría de arte, ya que el nombramiento de esta categoría a un objeto depende del conocimiento de la persona que lo crea. De esta manera, los límites del conocimiento presentan un impacto en lo que se considera arte. No se puede afirmar que algo es arte sin tener una comprensión previa del concepto.

Sin embargo, es importante entender que el contenido de ambas obras presentadas no es útil para distinguir lo que es arte de lo que no lo es. Además, lo que percibimos empíricamente ha demostrado no ser útil para completar esta tarea. Si esto es cierto, ¿cómo se puede distinguir, entonces, entre una obra de arte cuya apariencia es idéntica de otra que no lo es?

En este punto, cabe preguntarse, entonces, ¿cuáles son los aspectos que uno debe conocer o son esenciales para la identificación artística? ¿Qué es lo que no puede faltar para uno sea consciente de lo que es arte? Parece que la historia del arte es muy importante, ya que de lo contrario no se podría comprender ciertos objetos contemporáneos que se exhiben en las galerías de arte. ¿Esto significa entonces que, para tomar una decisión informada, el espectador debe conocer necesariamente toda la historia del arte? Tal vez sea factible establecer un componente esencial que esté relacionado con la interpretación e identificación artística en la actualidad. Es bien sabido que la exposición de una obra es fundamental para su reconocimiento como arte, pero ¿en qué condiciones se realiza normalmente una exposición? Esto ocurre en ciertas circunstancias en las que el objeto expuesto

se presenta como tal; sin embargo, ¿es el artista quien realmente le otorgaría esa categoría?

Siguiendo el hilo de la argumentación, es posible afirmar que la misma exposición, la cual involucra al espectador y el contexto en el que se realiza, juega un papel aún más importante al determinar la categoría del objeto. Al examinar el ejemplo de Danto, se puede observar que ambos cuadros se exhiben con un propósito artístico, a pesar de que la obra se destina a una biblioteca científica. El contexto es completamente artístico. Ambos productos están destinados a ser exhibidos y evaluados como tal, no como estudios científicos. Una vez más, el conocimiento y el contexto son la única forma de comprender esto. Sin embargo, este último parece ser fundamental para la identificación artística. Solo en este contexto es posible que algún espectador se pregunte de qué trata o siquiera darle algún significado. Esta pregunta no surgiría como una interpretación artística o contemplativa en un contexto de vida cotidiana. Danto afirma que considerar algo como arte requiere una profunda comprensión de la teoría artística y una comprensión de la historia del arte. Solo cuando al menos uno de los dos indiscernibles tiene un propósito representativo, artístico o contemplativo, es posible que se produzca un orden ontológico diferente.

2. Respuestas al problema planteado

2.1. El aire de familia como criterio de identificación

Como se ha mencionado anteriormente, con el surgimiento del impresionismo, el arte experimentó cambios significativos. Después de ese hito, la filosofía occidental se vio obligada a definir y comprender este fenómeno en todas sus formas. Esta parte de la historia del arte en adelante se ha caracterizado principalmente por el estado cambiante de las representaciones artísticas y la constante evolución hacia un arte plástico menos definido, con uso de objetos comunes, mucho más variado y elementos nuevos: algo muy diferente a la escultura o pintura clásicas o a lo que normalmente se consideraba arte.

La evolución del arte antes del siglo XX fue lenta y generalmente estándar. Esto facilitó la comprensión de los objetos artísticos: la distinción entre lo que era arte y lo que no era indudablemente más fácil de hacer. Esto podía ocurrir sin que los espectadores tuvieran una definición explícita del arte. Por lo tanto, antes de dicho siglo, era factible realizar una identificación empírica del arte. Esto no implica que no haya habido una teoría del arte. Sin embargo, las características de los objetos que se consideraban arte eran bastante comunes y las diferencias entre ellos

no eran tan abismales. De esta manera, parecía que la necesidad de explicitar una definición de identificación para guiar al ojo humano en la demarcación artística era irrelevante. Otras manifestaciones tuvieron un impacto en el arte occidental con el tiempo. Paul Gauguin es un ejemplo de esto, ya que comenzó a representar en el arte otras situaciones diarias que la sociedad occidental no estaba acostumbrada a ver. De este modo, surgió una problematización del arte tradicional y se buscaba cada vez más rápidamente revolucionarlo.

El efecto principal de lo dicho anteriormente fue que surgió el cuestionamiento y la importancia de determinar si es algo es arte o no. El lector puede preguntarse ¿por qué es importante determinar si algo es arte? La respuesta radica en cómo las personas celebran la expresión de su cultura, lo que otorga reconocimientos o incluso impone impuestos en la venta, ya que en algunos lugares es común eximir de impuestos a las obras artísticas.

En este punto, surge una perspectiva filosófica que busca distinguir el arte de lo que no lo es. Sin embargo, el proceso no se realiza a través de la definición, ya que se considera que hasta ese momento ningún intento filosófico de establecer lo que era el arte y distinguirlo del resto de objetos había tenido éxito. El neowittgensteinismo surge así como una postura que buscaba analizar el arte a través de lo que Wittgenstein llamaba *Familienähnlichkeiten* (semejanzas o similitudes familiares) en su libro *Investigaciones filosóficas*. El objetivo del filósofo austriaco en dicha publicación era establecer un método para identificar los juegos, ya que se presentaban de diversas formas. No obstante, se hizo más fácil distinguir qué era un juego al descubrir una serie de características comunes entre ellos.

Esta posición filosófica sostiene que el arte no puede ser definido porque es indefinible. Esto se debe principalmente a que definir el arte implicaría establecer las condiciones adecuadas y necesarias para establecer o atribuir a un objeto tal categoría. No obstante, debido a la naturaleza dinámica y cambiante del arte, este tipo de actividad solo limitaría la actividad artística, que se caracteriza por la creatividad. Por lo tanto, no se debe utilizar una definición general para identificar el arte en situaciones específicas. Establecer una distinción entre lo que es arte no va más allá de agrupar características comunes en una lista y esperar a que los objetos juzgados cumplan con estas.

Debido a esto, se desarrolla esta perspectiva que se basa en el concepto de “aire de familia” como estrategia principal para definir la identidad artística. Este método analiza casos paradigmáticos de obras de arte y las compara con nuevos objetos para determinar si son o no arte. En este punto, es importante revisar la expli-

cación de cómo funciona este método utilizando las palabras de Morris Weitz, uno de sus principales representantes. Este filósofo sostiene que el arte debe ser entendido como un concepto abierto; en otras palabras, los artistas deben estar dispuestos a crear nuevos casos. Incluso los objetos artísticos que se desarrollan con el tiempo no requieren ser innovadores para ser considerados como tal, ya que es factible crear nuevo arte como alteración de lo que ya existía. Sin embargo, la comprensión y la conceptualización del arte deben permitir un espacio para las nuevas creaciones. En consecuencia, una definición que cumpla con las condiciones adecuadas y necesarias parece contradecir la propia práctica del arte, ya que esta actividad se caracteriza por una amplia aceptación de la innovación.

De esta manera, el poder explicativo del método de definición es limitado y entra en conflicto con nuevas e innovadoras formas de hacer arte, mientras que el ambiente familiar permite que se discuta el arte actual y se adopten nuevas creaciones que compartan características mínimas con el arte previo. Por lo tanto, no cabría plantear condiciones suficientes y necesarias. En realidad, una serie de conceptos con los que la humanidad interactúa carecen de esa característica. Los juegos, término utilizado por Wittgenstein en *Investigaciones filosóficas*, son un ejemplo que puede ilustrar este punto. Esto se debe a que los juegos rara vez son similares, pero tienen ciertas características que permiten que la “definición” sea abierta y se trabaje más con un aire de familia o concepto abierto. Como resultado, esta técnica proporcionaría una mejor explicación de cómo se utiliza el término “arte”, mientras que la definición no lo permitiría adecuadamente, ya que cada vez que se intente crear una definición, la forma en que se producen las obras de arte haría que fracasase. Esto se debe principalmente a que, al definir, lo que se busca es abarcar las características comunes esenciales de las obras, al menos en cuanto al ámbito del arte.

La pregunta que surge en este punto es sobre la actividad artística. ¿Realmente la filosofía podría limitar lo que los artistas pueden o no hacer por tan solo proponer una definición? En la realidad, esto no parece ocurrir, ya que una definición no restringe la habilidad de innovar en la dinámica de la actividad en cuestión. Parece ser que definir el arte en el sentido de capturar las características esenciales es una tarea inútil. Es importante recordar que, aunque una definición no limita la actividad artística, toda creación no es *ex nihilo*. Esta nace sin duda de una base previa. En el ámbito en el que se está debatiendo, se podría decir que los artistas operan desde una teoría del arte. Sin embargo, esta teoría solo sirve para conversar con ella y transformarla, abriendo la puerta a lo nuevo. Aunque no limita *per se* la actividad del artista sí establecería ciertas restricciones conceptuales.

Ahora bien, es importante tener en cuenta que existen intentos teóricos dentro del enfoque de definición para explicar el arte contemporáneo. Esto se debe a que, en principio, la innovación artística no estaría limitada por una definición que incluya la creación de *ready-mades*. Según teorías como la institucional, defendida por George Dickie, cualquier objeto puede convertirse en arte o ser parte de este por las razones adecuadas. Esto no afecta la creatividad de los artistas, puesto que tienen la libertad de presentar cualquier objeto como arte.

De esta manera, es posible resumir la postura del neowittgensteinismo en tres partes esenciales:

1. El arte es un concepto abierto.
2. El método que se debe emplear es el aire de familia.
3. Se debe recuperar aquello que se ha llevado a cabo en teorías del arte previas como contribuciones a la crítica acerca del arte, no como esfuerzos teóricos inútiles.

Aunque al principio el enfoque del “aire de familia” fue bien recibido, con el tiempo surgieron críticas. Primero, esta forma de entender el arte no puede funcionar con el arte plástico contemporáneo. Esto se debe a que las características comunes que se requieren para establecer la categoría de arte en nuevos objetos son empíricas. De esta manera, es inevitable preguntarse ¿qué características similares hay en X e Y si ambos son objetos que se pueden encontrar en el mundo común o en la vida diaria? Si esto fuera lo que comparten, no sería útil para distinguir lo que es el arte de lo que no lo es, pues en realidad cualquier objeto sería arte. ¿Cuál sería la característica común que se puede reconocer a través del “aire de familia”? Parece que no hay forma de presentar una. Esto parece confirmar la idea de que la mera percepción del objeto no es suficiente para distinguir entre arte y no arte. Por lo tanto, debe haber un elemento adicional que permita la categorización de un objeto como arte.

Según Danto, es difícil definir o distinguir el arte solo a través de la percepción. Por lo tanto, el enfoque en las características perceptivas del “aire de familia” parece no ser adecuado para las expresiones del arte plástico contemporáneo. Danto sugiere que

Los miembros de una familia deben, sin importar cuánto o cuán poco se parezcan entre sí, tener afiliaciones genéticas comunes que expliquen su “semejanza familiar”, y alguien no es un miembro de una familia si carece de esto, incluso si se parece a otro⁵.

Una crítica adicional, relacionada con el punto anterior, es que es difícil establecer límites. Dicha técnica permite agrupar diversos entes bajo varias categorías porque comparten ciertas características. Por ejemplo, un ser humano y una roca comparten características que los convierten en seres físicos. De esta manera, cualquier candidato a obra de arte puede parecerse a otro que sirve como paradigma. Por lo tanto, las características que se reconocen como similares pueden aumentar exponencialmente. En consecuencia, todo sería arte una vez más. No se trata ni siquiera de una potencialidad, sino de una actualidad. Es evidente que esto invalidaría el concepto de “aire de familia” como una forma efectiva de distinguir el arte de lo que no lo es. El hecho de que la aceptación de *ready-mades* como arte puede llevar a que cualquier objeto puede ser considerado arte no es lo mismo a que cualquier cosa sea una obra de arte. Esto último es lo que desencadenaría el “aire de familia” como método a seguir.

Incluso si se argumenta que las similitudes deberían ser limitadas a un tipo específico, esto solo limitaría las posibilidades de la actividad artística y requeriría condiciones necesarias y suficientes, lo que es precisamente lo que el «aire de familia» busca evitar.

2.2. La función simbólica como criterio alternativo

Nelson Goodman publica “When is art” en el libro *The arts and cognition* en 1977. Luego, este capítulo se incluiría en su libro *Ways of worldmaking*. El objetivo de este capítulo es abordar la pregunta fundamental sobre el arte en la investigación ontológica: “¿qué es arte?”. Para llevarlo a cabo, primero discutiremos si existe un arte no simbólico y qué postura existe sobre la referencia de símbolos en el arte: si es interno o externo. Esto lo llevará al concepto de “pureza” en el arte y cómo funcionaría una obra de arte que solo se refiera a sus propias características internas y sea no representacional o no expresiva.

La discusión previa le permitirá diferenciar el papel de la simbolización en el arte y la utilidad de su función para distinguir entre dos objetos idénticos, donde uno es una obra de arte y otro no. Además, esto producirá una evaluación de la capacidad de un solo objeto para alcanzar el estatus de arte y luego volver a ser utilizado en el mundo real. En esta parte del artículo se abordará estos temas con mayor profundidad y se rescatará lo que Goodman planteó. Esto ayudará a aclarar más la cuestión sobre lo indiscernible en el arte y el uso de objetos comunes como material artístico.

Nelson Goodman señala que es muy común en la discusión estética que los símbolos sean asociados con cosas que no están dentro de la misma obra de arte o

con cosas externas. Un ejemplo que puede ilustrar esta idea es considerar previa y posteriormente qué símbolos pueden ser asociados, qué puede representar y con qué imagen o idea el espectador puede relacionarse en la interpretación. Asimismo, un trabajo en la simbología de una obra de arte puede estar relacionado con una mejora de lo que se está creando o, en algunos casos, puede ser considerado como una distracción a lo que se busca exponer.

Para obtener una comprensión más clara de este tema, estos son algunos ejemplos de lo que las personas involucradas en el mundo del arte podrían entender como arte simbólico: *La persistencia de la memoria* de Dalí, *Los caprichos* de Goya o *El jardín de las delicias* de Bosch. Goodman señala que los cuadros que generalmente se asocian con el arte simbólico suelen ser aquellos cuyo tema es la simbolización en lugar de si pueden ser interpretados como símbolos de algo. De esta manera, las demás pinturas serían consideradas no simbólicas, como lo podría ser un retrato, ya que no contendrían referencias místicas ni temas similares a los que se tratan en las pinturas anteriores.

Por otra parte, si se considera el arte no simbólico a aquel que no utiliza símbolos, no tendría un tema, ya que existe una relación entre la representación y la referencia. No obstante, hay una perspectiva que sostiene que la simbolización en las obras de arte es innecesario y dañino, pues distraería al espectador de las características intrínsecas del objeto artístico. Además, se consideraría que un arte puro es aquel que evita la simbolización y debe ser considerado tal como es, sin ser analizado por algo adicional o relacionado que sea externo, como puede hacer la simbolización.

Sin embargo, Goodman argumenta que esa postura presenta un desafío, ya que, si se aceptara, se estaría ignorando el contenido de varias obras de arte, incluyendo las mencionadas anteriormente. Sin embargo, si se rechaza, se sostendría que lo verdaderamente importante no es lo que se presenta en la obra de arte, sino lo que está fuera de ella, como si se estuviera defendiendo la impureza en el arte. Por esta razón, Goodman sostiene que se debe considerar la postura de los puristas como correcta e incorrecta. Esto se debe a que los símbolos no siempre indican cosas externas. Un ejemplo que brinda es la frase “esta cadena de palabras”, la cual se refiere a sí misma.

Ahora bien, en cuanto a una perspectiva purista del arte, existen otros desafíos. En primer lugar, incluso si las pinturas muestran personajes o seres ficticios, esto no significa que no sean simbólicos o no estén representando algo. Cuando se dice que una pintura representa a Medusa, por ejemplo, solo se menciona que es

una pintura de lo que sería la criatura mitológica, y no que esta exista en la vida real. En otras palabras, esas pinturas sí están representando un personaje, lo que las hace simbólicas y, por lo tanto, no puras. En segundo lugar, es posible que un purista opte por rechazar obras que sean abstractas. Esto se debe a que, aunque no estén representando nada específico, sí están hechos con un motivo expresivo, lo que los llevaría a referirse a una emoción, algo fuera de la pintura. Goodman llega a la conclusión de que una obra de arte no debe representar ni expresar para cumplir con los criterios puristas. Cualquier pintura también se relacionaría con las propiedades intrínsecas y extrínsecas. Es imposible negar la conexión entre una pintura y el lugar donde se exhibe o conserva. Por lo tanto, aunque se intente eliminar lo expresivo o lo representativo, no se puede eliminar todo lo que se relaciona con la obra de arte. Entonces, ¿cuál es el principio o la condición que distingue a una obra de arte de una que no lo es? ¿Qué es lo que permite al espectador preguntarse o identificar lo que se tiene al frente como una obra de arte? Esta pregunta está directamente relacionada con el propósito del trabajo actual.

Goodman cita un caso preciso que puede ayudar a comprender cómo con la teoría adecuada puede uno asignar un nombre o una categoría a un objeto. Para empezar, discute acerca del concepto de “muestra”. Comenta que una muestra de una tela solo lo es de ciertas propiedades, como lo puede ser el color y la textura, pero no alcanza para saber la forma o el tamaño de la tela final. Lo mismo sucede, por ejemplo, con un *cupcake* como muestra de un pedido de gran cantidad. Funciona como muestra de algunas propiedades, pero no como realmente sería el producto final entregado al cliente. Con estos ejemplos Goodman quiere afirmar que una muestra es solo la muestra de algunas propiedades de un producto final, pero no contiene todas. Asimismo, considera que la muestra o la ejemplificación funciona como lo que sucede con una relación de amistad. Los amigos no se pueden identificar por medio de propiedades empíricas o conjunto de propiedades. Esta identificación solo puede ser posible en el periodo de tiempo que continúen dentro de la relación de amistad con uno. En otras palabras, si uno maneja cierto concepto de amistad y este es aplicado a cierto número de personas, es esto lo que nos permite asignar la categoría de “amigo”. Se trata entonces de que la clave está en la existencia de cierto elemento teórico que uno mismo maneja. Si se quisiera establecer una relación entre lo sostenido por Goodman y Danto, uno podría entender que ambos están de acuerdo en que para que la identificación de una obra de arte pueda ser llevada a cabo es necesaria la presencia de cierto elemento teórico. La pregunta que surge en este punto es: ¿cuál es ese elemento teórico que, para Goodman, resulta clave en la identificación de obras de arte?

Ahora bien, Goodman sostiene que, según la visión de los puristas, las propiedades que muestra una pintura serían una ejemplificación de algunas de sus propiedades, pero esto significaría que existe una simbolización inclusive en esas mismas obras llamadas “puras”, pues para el autor mencionado ejemplificar es simbolizar⁶. En palabras de Goodman: “Una obra de arte, aunque libre de representación y expresión, sigue siendo un símbolo, a pesar de que lo que simboliza no sean cosas, personas o sentimientos, sino ciertos patrones de forma, color y textura que muestra”⁷. De esta manera, la postura de los puristas estaría errada al sostener que las únicas formas de simbolización son la representación y la expresión. La conclusión a la que se puede llegar, entonces, es que las obras de arte siempre simbolizan.

Es aquí donde entonces Goodman critica la pregunta que ha dominado la reflexión estética durante muchos años, la cual es “¿Qué es arte?”. Definitivamente es una pregunta que cobra todavía mayor importancia en el arte contemporáneo plástico, pues se sabe que impera el uso de objetos del mundo común. Si se usa, por ejemplo, un plato como material artístico, ¿son todos los platos entonces obras de arte desde ese momento en adelante? Si no es así, ¿qué distingue entonces una obra de arte de aquella que no lo es? Goodman se pregunta entonces si lo que quizás le otorgue esta categoría será la declaración de un artista o el hecho de que esté exhibida en un museo o galería. La clave para el autor estadounidense está en que hay una confusión con respecto a la identificación de objetos como obras de arte permanentes. Los objetos pueden ser usados como material artístico y convertirse en arte en ciertas circunstancias y no en otras.

Por este motivo, señala que la pregunta debería ser enfocada en un “cuándo” y no en un “qué”⁸. Es aquí cuando Goodman afirma que un objeto es una obra de arte en virtud de que funciona como un símbolo. En ese sentido, declara que un objeto del mundo común no es normalmente una obra de arte, pero que puede ser considerado como tal cuando es exhibido en un museo de arte, lo cual no sucede en un contexto no artístico, pues no cumpliría ninguna función simbólica. El contexto es el que al final permitiría que el público espectador se concentrara en otras propiedades, como lo puede ser la forma o el color, lo cual para Goodman funcionaría como un ejemplo de símbolo. Ahora bien, es claro que no todo lo que simboliza puede ser una obra de arte, por lo que es importante determinar qué características al final permiten la existencia de la función simbólica en el arte y, por lo tanto, permiten diferenciarlas de otros objetos que también simbolizan. No obstante, Goodman no ofrece una respuesta para aquello que permitiría

esta distinción, solo considera que debe haber un estudio más profundo desde la perspectiva de los símbolos. A pesar de esto, piensa que hay ciertos síntomas que pueden presentar las obras de arte referidos a la ejemplificación y a la referencia, entre otros, aunque solo manifestarían ser pistas, pero nada definitivo.

Es importante tener en cuenta que, aunque Goodman haya señalado la función simbólica del arte, falla cuando intenta obtener una respuesta con respecto a qué es lo que lo genera o qué permite la presencia o existencia de esta función. El mismo autor considera que la exhibición de los objetos en lugares ligados al mundo del arte puede permitir la existencia de dicha función. No obstante, aunque las obras de arte simbolicen, concentrarse en “¿qué hace el arte?” como criterio de diferenciación no parece ser suficiente. ¿No es acaso la presencia de los objetos en estos contextos artísticos los que permiten la concentración de quien especta en ciertas propiedades del objeto como la forma o el color? Parecería que aquello que es relevante para la existencia de este foco de concentración en dichas propiedades no es la simbolización de las obras de arte, sino algo más que lo genera. Este cuestionamiento no podría ocurrir en otro contexto, como lo señala el mismo Goodman: “La piedra no es normalmente una obra de arte mientras está en una entrada para autos, pero puede serlo cuando se encuentra en un museo de arte. En una entrada para autos, usualmente no realiza ninguna función simbólica”⁹. Es, entonces, el contexto ligado al arte lo que permitiría la misma función simbólica. La respuesta que estaría buscando Goodman se encontraría entonces en el contexto artístico. De este modo, el criterio para entender y comprender cómo un objeto del mundo puede ser transfigurado en arte y ser distinguido de otros idénticos en una situación de indiscernibilidad no es bajo la pregunta de “¿qué es lo que el arte hace?”, sino “¿qué permite la asignación de la categoría y la pregunta por el arte?”.

2.3. La importancia del contexto artístico como solución al problema de los indiscernibles

Si se tiene en cuenta la lógica expuesta en esta investigación, se debe comenzar por reconocer la importancia de la crítica hacia lo empírico como método para diferenciar lo que es arte de aquello que no lo es. Como se mencionó anteriormente, todo se deriva del uso de objetos del día a día que normalmente no son considerados como material artístico. Esto fue impulsado por Picasso en su momento y se extendió hasta la aparición del *ready-made*. Con el paso del tiempo, se demostró que era imposible realizar una distinción únicamente basada en la experiencia entre dos objetos que eran difíciles de distinguir. Este problema se

presenta particularmente en el campo del arte, donde algunos objetos pueden ser idénticos a otros que no se consideran artísticos. En ese sentido, Danto propone una filosofía del arte que se centra en encontrar lo diferente en lo similar, centrándose en aspectos semánticos y ontológicos en lugar de características físicas o materiales. Como resultado, utiliza ejemplos para explicar cómo el contexto y la intención son cruciales para determinar si una acción o una obra de arte es relevante. Para mostrar su punto de vista, utiliza la teoría de Wittgenstein sobre el “aire de familia” y el problema que puede surgir al identificar una obra de arte. Los seguidores de Wittgenstein creen que una acción es una ejecución corporal más algo adicional (X), y Danto sostiene que la misma fórmula se puede aplicar al arte, donde el componente adicional (Y) está relacionado con la institucionalidad del arte y los elementos implicados, incluido el contexto. Sin embargo, Danto argumenta que la teoría institucional del arte no es adecuada para explicar este componente adicional, ya que también incluye otros elementos, como los sentimientos o emociones del autor.

Por esta razón, Danto le otorga una gran importancia al conocimiento que se tiene sobre la historia del arte. Esta es la razón por la cual se puede considerar a algunos lugares como dedicados al arte. Esto ya se describió en el ejemplo del depósito y las cajas Brillo. Según el conocimiento de la historia del arte, si la ubicación de una exposición fuera en un lugar no habitual, no habría necesidad de cuestionar si se trata o no de un objeto artístico. No habría razón para cuestionar esto, ya que sería considerada como algo normal. Danto argumenta que, en particular, en el contexto de un depósito, las cajas Brillo solo serían cajas de cartón de una marca específica. Esto daría lugar a la transformación de objetos artísticos en el espacio adecuado. Además, es precisamente la conexión con la historia del arte lo que permite que el conocimiento sobre el tema esté en constante cambio y evolución. El conocimiento es otro aspecto importante de lo que la historia del arte aporta a la identificación de una obra. La clasificación de un objeto como arte requiere una comprensión de la historia del arte. Es esencial para la interpretación. Por lo tanto, parece ser esencial que aquellos que juzgan las obras plásticas contemporáneas comprendan la dinámica del arte y, sobre todo, el contexto en el que se realiza la exposición.

Sin embargo, aunque Arthur Danto mencionó el papel de la historia del arte en la creación de objetos artísticos, hay aspectos que considera que son intrínsecos a la obra de arte, como el “ser sobre algo” y “encarnar un significado”. Es importante tener en cuenta que Danto propuso ambas variables del arte para buscar un límite

en el que todo puede ser considerado arte. Esto se debe a que sostenía que los objetos artísticos deberían tener estas características para ser considerados como tal. El autor estadounidense argumentó que es importante poder distinguir entre lo que se utiliza como material para la representación y el tema que se representa. Según él, esto podría ayudar a entender por qué un objeto de la realidad común se puede considerar parte de una representación artística. Sin embargo, es posible cuestionar si la importancia real radica en la representación o en la posibilidad de representación. Es innegable que un público espectador puede interpretar adecuadamente lo que ha visto y preguntarse quizás por el tema que se quería transmitir con la producción en cuestión. Sin embargo, ¿es realmente significativo o esencial el contenido o la representación? Es evidente que lo que se busca comunicar puede incluso no existir si se sigue la lógica de la argumentación de la presente investigación. ¿Qué puede resultar de la pregunta sobre el tema de un objeto? ¿No es el lugar adecuado lo que permite que el espectador se pregunte por su significado incluso si no existe uno específico? La representación y la encarnación como características definitorias de lo que una obra de arte puede o no ser no parecen tan relevantes como Danto sostenía. El tema o la existencia del arte no son los únicos que determinan la categoría del arte.

Si se colocan dos objetos indiscernibles, donde uno de los cuales es una obra de arte y otro no, en un espacio o contexto no artístico, es prácticamente imposible distinguirlos desde un punto de vista empírico. En otras palabras, si el objeto A, que se exhibió previamente en una galería de arte, se coloca junto con el objeto B, que es idéntico físicamente y no se utilizó como material artístico, no hay método relacionado con la sensibilidad que pueda determinar cuál es una obra de arte. ¿No es el contexto utilizado el que permite que el objeto artístico se transforme en el momento en que se observa en ese espacio no artístico? Sin embargo, ¿qué ocurre si este mismo objeto se traslada intencionalmente o no intencionalmente a un contexto en el que normalmente se reconoce a las obras de arte como tal? ¿No permite eso plantear una interrogante o incertidumbre sobre su rango ontológico? ¿No genera eso la posibilidad de la pregunta sobre si es una obra de arte o no? Parece entonces que el elemento clave en la diferenciación de obras de arte, así como la asignación de la categoría, es el contexto artístico.

Conclusión

En conclusión, a partir de lo expuesto, es innegable que la existencia de los *ready-mades* ha generado el surgimiento de la problematización sobre los indiscernibles en el arte. Ello implica la postulación de un criterio de demarcación para

determinar qué objeto es una obra de arte y cuál otro no, sobre todo cuando se trata del uso de objetos del mundo común. Para resolver este cuestionamiento, se ha buscado diversas alternativas. Si se tratara del artista, es claro que todo aquello en lo que está involucrado no puede ser arte, porque esto sugeriría que no hay límites en cuanto a ello. Otro elemento que parece tener mayor relevancia es la exhibición o exposición, pero es importante reconocer que esta viene acompañada de cierto contexto. Como se ha demostrado a lo largo de la investigación, la presencia de la historia del arte resulta también muy importante pues es la que permite la existencia de cierta teoría del arte que produciría la identificación de estos lugares como contextos artísticos.

Se concluye que la sensibilidad o lo empírico como criterio de demarcación no funciona en el arte plástico contemporáneo. Esto se debe a que actualmente no hay propiedades que puedan identificarse como esenciales a las obras de arte. Incluso, si se tiene en cuenta lo propuesto por Weitz y el neowittgensteinismo, el “aire de familia” como método para diferenciar y establecer la categoría de arte tampoco funcionaría, pues la no existencia de estas propiedades no haría posible la identificación de obras de arte.

Otra conclusión importante es que, desde lo planteado por Goodman, preguntarse por el “cuándo” en lugar de una definición es definitivamente el camino adecuado. Sin embargo, para la diferenciación de objetos indiscernibles, no es suficiente investigar desde lo que hacen las obras de arte o la función que cumplen, pues lo que permitiría la existencia de esta función es lo que realmente haría posible comprender la asignación de la categoría de arte.

Por ello, como conclusión final, volvemos a afirmar la relevancia del contexto artístico como el elemento que permitiría la existencia y reconocimiento de obras de arte. Este permitiría la transfiguración de objetos del mundo común a material artístico, incluso con aquellos que no sufren ninguna modificación, como los *ready-mades*. De esta forma, dos objetos iguales pueden aparecer en dos mundos totalmente distintos sin llevar a cabo modificación alguna. Así, es el contexto artístico el que podría dar solución al problema de los indiscernibles en el arte.

Notas

- 1 Este trabajo constituye una parte de la tesis de maestría en Filosofía con mención en Historia de la Filosofía titulada *La transfiguración del espacio: el contexto artístico como condición ontológica del arte contemporáneo*, asesorada por el Mg. Rubén Quiroz Ávila.

- 2 “Los seguidores de Wittgenstein se dieron cuenta, en el ámbito de la acción, de que al final quedaba algo. Esto condujo a una fórmula según la cual una acción sería un movimiento del cuerpo más x , lo que, por analogía de estructura, llevaría a una fórmula según la cual una obra de arte es un objeto material más y ; y el problema en ambos dominios es resolver de alguna manera filosóficamente respetable los valores de x e y respectivamente” [“Wittgenstein’s followers realized, in the sphere of action, that something after all was left over. This yielded a formula that an action would be a movement of the body plus x , which, by parity of structure, would then yield a formula that a work of art is a material object plus y ; and the problem in either domain is to solve in some philosophically respectable way for x and y respectively”] (Danto, 1981, p. 14).
- 3 “But then a stockroom is not an art gallery, and we cannot readily separate the Brillo cartons from the gallery they are in. [...] Outside the gallery, they are pasteboard cartons” (Danto, 1964, p. 581).
- 4 “In art, every new interpretation is a Copernican revolution, in the sense that each interpretation constitutes a new work, even if the object differently interpreted remains, as the skies, invariant under transformation” (Danto, 1981, p. 125).
- 5 “the members of a family must, however much or little they resemble one another have common genetic affiliations that explain their ‘family resemblance’ and someone is not a member of a family if he lacks this, even though he should resemble another” (Danto, 1981, p. 59).
- 6 “Pero ejemplificar es ciertamente simbolizar —la ejemplificación, no menos que la representación o la expresión, es una forma de referencia” [“But to exemplify is surely to symbolize —exemplification no less than representation or expression is a form of reference”] (Goodman, 1978, p. 478).
- 7 A work of art, however free of representation and expression, is still a symbol even though what it symbolizes be not things or people or feelings but certain patterns of shape, color, texture that it shows forth” (Goodman, 1978, p. 478).
- 8 “En casos cruciales, la verdadera pregunta no es ‘¿Qué objetos son (permanentemente) obras de arte?’, sino ‘¿Cuándo es un objeto una obra de arte?’ —o más brevemente, como en mi título, ‘¿Cuándo es arte?’” [“In crucial cases, the real question is not ‘What objects are (permanently) works of art?’, but ‘When is an object a work of art?’ —or more briefly, as in my title, ‘When is art?’”] (Goodman, 1978, p. 479).
- 9 “The stone is normally no work of art while in the driveway, but may be so when on display in an art museum. In the driveway, it usually performs no symbolic function” (Goodman, 1978, p. 479).

Referencias bibliográficas

- Acha, J. (1994). *Las culturas estéticas de América Latina*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Alcaraz, M. (2006). *La teoría del arte de Arthur Danto: de los objetos indiscernibles a los significados encarnados*. [Tesis de doctorado en Filosofía, Universidad de Murcia].
- Carey, J. (2007). *¿Para qué sirven las artes?* Debate.
- Danto, A. (1998). *After the end of art*. Princeton University Press.
- Danto, A. (2009). *Andy Warhol*. Yale University Press.
- Danto, A. (1973). Artworks and real things. *Theoria*, 39(1-3), 1-17. <https://doi.org/10.1111/j.1755-2567.1973.tb00627.x>
- Danto, A. (1964). The Artworld. *The Journal of Philosophy*, 6(19), 571-584. <https://doi.org/10.2307/2022937>
- Danto, A. (1986). *The philosophical disenfranchisement of art*. Columbia University Press.
- Danto, A. (1981). *The transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*. Harvard University Press.
- Danto, A. (2013). *What art is*. Yale University Press
- Davies, P., Denny, W., Hofrichter, F., Jacobs, J., Roberts, A. y Simon, D. (2011). *Janson's History of Art: The Western Tradition*. Prentice Hall.
- Dickie, G. (1969). Defining Art. *American Philosophical Quarterly*, 6(3), 253-256. <http://www.jstor.org/stable/20009315>
- Dickie, G. (2005). *El círculo del arte. Una teoría del arte*. Paidós.
- Foster, H., Krauss, R., Bois, Y. y Buchloh, B. (2004). *Art since 1900*. Thames & Hudson.
- Goodman, N. (1968). *Languages of Art: an approach to a theory of symbols*. The Bobbs-Merrill Company.
- Goodman, N. (1984). *Of mind and other matters*. Harvard University Press.
- Goodman, N. (1978). *Ways of worldmaking*. Hackett Publishing Company.
- Gompertz, W. (2013). *¿Qué estás mirando? 150 años de arte moderno*. Taurus.
- Harrison, C., & Wood, P. (1992). *Art in theory, 1900-1990*. Blackwell Publishers Inc.
- Hernsberger, E. (2006). *Photography as readymade art*. [Tesis de maestría en Artes, Texas Tech University].
- Kamien-Kazhdan, A. (2018). *Remaking the Readymade: Duchamp, Man Ray, and the Conundrum of the Replica*. Routledge.

- Levinson, J. (1998). *Aesthetics and ethics. Essays at the intersection*. Cambridge University Press.
- Levinson, J. (2016). *Aesthetic pursuits. Essays in philosophy of art*. Oxford University Press.
- Levinson, J. (2006). *Contemplating art. Essays in aesthetics*. Oxford University Press.
- Moshe, B. (1998). *Modern theories of art, 2: From Impressionism to Kandinsky*. New York University Press.
- Pérez, A. (2017). *La liberación del arte: esencialismo e historicismo en la estética de Arthur C. Danto*. [Tesis de doctorado en Filosofía, Universidad de Sevilla].
- Rollins, M. (2012). *Danto and his critics*. John Wiley & Sons.
- Warhol, A. y Hackett, P. (1980). *POPism. The Warhol Sixties*. Penguin Books.
- Weitz, M. (1956). The role of theory in aesthetics. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1(15), 27-35. <https://doi.org/10.2307/427491>
- Wittgenstein, L. (2009). *Philosophical investigations*. John Wiley & Sons Inc.