

EL FIN DEL ARTE SEGÚN ARTHUR DANTO

MARTÍN ALONSO CAMARGO FLÓREZ

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE FILOSOFÍA
BUCARAMANGA
2005

EL FIN DEL ARTE SEGÚN ARTHUR DANTO

MARTÍN ALONSO CAMARGO FLÓREZ

Monografía de grado para optar por el título de Filósofo

Director JORGE FRANCISCO MALDONADO SERRANO Magíster en Filosofía

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE FILOSOFÍA
BUCARAMANGA
2005

AGRADECIMIENTOS

El autor expresa su más sincera manifestación de gratitud a:

JORGE FRANCISCO MALDONADO SERRANO, Magíster en Filosofía y Director de este trabajo de monografía.

JUDITH NIETO LÓPEZ, Doctora en Filosofía y Jurado Calificador de este proyecto.

MARIO PALENCIA SILVA, Magíster en Literatura y Jurado Calificador de este proyecto.

PEDRO ANTONIO GARCÍA OBANDO, Magíster en Lingüística y Director de la Escuela de Filosofía.

MONICA MARCELA JARAMILLO MAHUT, Doctora en Filosofía y Profesora de la Escuela de Filosofía UIS.

ALONSO SILVA ROJAS, Doctor en Ciencias Sociales y Profesor de la Escuela de Filosofía UIS.

OLGA LUCÍA CELIS SALAZAR, Magíster en Pedagogía y Directora del programa de radio “Conversaciones Filosóficas”.

BLANCA INÉS PRADA MÁRQUEZ, Magíster en Filosofía y Profesora de la Escuela de Filosofía UIS.

DEDICATORIA

Dedico este trabajo a todas aquellas personas que hicieron posible perseverar en mi empeño por convertirme en un aficionado a la filosofía, es decir, a toda mi familia y mis estimados amigos.

RESUMEN

TÍTULO

EL FIN DEL ARTE SEGÚN ARTHUR DANTO*

AUTOR

MARTÍN ALONSO CAMARGO FLÓREZ**

PALABRAS CLAVE: fin del arte, filosofía substantiva de la historia, estructura narrativa, Bildungsroman, problema de los indiscernibles, arte moderno, arte post-histórico, filosofía del arte.

RESUMEN

“El fin del arte” es una tesis que sólo puede ser correctamente ponderada dentro de la estructura de una filosofía substantiva de la historia. Por esta razón, la comprensión de la tesis del fin del arte presupone conceptos que adquieren total claridad desde una concepción sobre la historia en la cual el arte debe cumplir una labor específica como una etapa dentro de su desarrollo completo. Tal filosofía de la historia es retomada de la obra Hegel, que en la interpretación de Danto implica la idea de que una vez el arte ha alcanzado conciencia de sí mismo como un problema conceptual, su desenvolvimiento histórico llegaría a su fin como estructura narrativa.

De esta manera, esta monografía tiene como objetivo presentar todos los elementos suficientes y necesarios para comprender adecuadamente la tesis del fin del arte de Danto. El fin del arte implica la filosofía substantiva de Hegel y su idea del carácter pretérito del arte, que bajo la interpretación de Danto debe entenderse como la afirmación de que el arte es equivalente al concepto definido por la filosofía del arte a partir de sus rasgos esenciales, tarea que sólo puede llevarse a cabo efectivamente una vez haya culminado totalmente la historia del arte.

Para ello se analizan los conceptos de filosofía substantiva de la historia y la filosofía de la historia de Hegel, desde los cuales puede interpretarse el fin del arte como la culminación de la historia del arte moderno. Esto es posible, ya que la concepción que Danto tiene de la historia del arte presupone una estructura narrativa de Bildungsroman, que organiza todos los acontecimientos de un relato a partir del final del mismo, y que en el caso del arte conduce a la aparición de los indiscernibles como problema capital de la filosofía del arte y el arte post-histórico.

* Monografía de grado.

** Facultad de Ciencias Humanas, Escuela de Filosofía, Director: MSc Jorge Francisco Maldonado Serrano.

ABSTRACT

TITLE

THE END OF ART ACCORDING TO ARTHUR DANTO*

AUTHOR

MARTIN ALONSO CAMARGO FLOREZ**

KEY WORDS: end of art, substantive philosophy of history, narrative structure, Bildungsroman, indiscernibles problem, modern art, post-historical art, philosophy of art.

ABSTRACT

"The end of art" is a work that can just be considered correctly inside of the structure of a substantive philosophy of history. Hence, the understanding of the thesis about the end of art presuppose concepts that obtains total clearness from a conception about history in which the art must fulfill a specific work as an stage inside own complete development. Such philosophy of the history is adjusted from Hegel's work, what in the Danto's interpretation implies the idea that if the art has reached its own knowledge as a conceptual problem, its historical development as a narrative structure is over.

Therefore, this work has the objective to present all the sufficient and necessary elements to understand correctly Danto's thesis about the end of art. The end of art presuppose Hegel's substantive philosophy of history and his idea about the past character of art, that in Danto's interpretation must be understood as the assertion of art equivalent to a concept definite of the philosophy of art base on its essential features, work that just can be done if the history of art is fulfilled.

So then, the concept of substantive philosophy of history is analyzed, because it is the base to interpret the end of art as the culmination of the modern art. This is possible because Danto's idea of history of art presupposes a narrative structure like Bildungsroman, that organizes all the events of a story of the last moment of itself, and that implies the art puts face to face the problem of indiscernibles as principal question to solve for the philosophy of art and the post-historical art.

* Work Paper.

** Faculty of Humanities, School of Philosophy, Director: MSc Jorge Francisco Maldonado Serrano.

TABLA DE CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN	1.
1. ARTHUR C. DANTO: ENTRE FILOSOFÍA ANALÍTICA Y FILOSOFÍA SUBSTANTIVA DE LA HISTORIA	8.
2. LA FILOSOFIA SUBSTANTIVA DE LA HISTORIA, EL BILDUNGSROMAN Y EL FIN DEL ARTE	23.
3. EL FIN DEL ARTE	39.
3.1. I	41.
3.2. II	46.
3.3. III	52.
3.4. IV	60.
3.5. V	67.
3.6. VI	72.
CONCLUSIONES	78.
BIBLIOGRAFIA	80.

INTRODUCCION

Danto es un filósofo sistemático, al menos así lo cree David Carrier en su ensayo *Danto as Systematic Philosopher or comme on lit Danto en francais* (Danto como un filósofo sistemático o cómo leer a Danto en francés)*. Aunque puede objetarse que ya no existe un sólo filósofo con estas intenciones, sobre todo en una época donde gran parte de las novedades más relevantes para la filosofía han sido entregadas a la crítica de los lectores por medio de artículos especializados, Arthur C. Danto intentó crear un “sistema” de filosofía analítica, entendido como la compilación de un conjunto de análisis filosóficos bajo varios títulos correctamente delimitados y elaborados en torno a una temática específica.

Así surgieron *Analytical Philosophy of Knowledge* (Filosofía Analítica del Conocimiento) (1968), *Analytical Philosophy of History* (Filosofía Analítica de la Historia) (1968), reeditada posteriormente como *Narration and Knowledge** (1984), y *Analytical Philosophy of Action* (Filosofía Analítica de la Acción) (1973). El interés de Danto en cada uno de estos trabajos estaba dirigido a iluminar, en palabras de Carrier, “el problema básico de la filosofía, el cual consiste en saber cómo conocemos el mundo en nuestras representaciones y lo cambiamos en nuestras acciones”¹.

* En este trabajo se utilizaron algunos textos en inglés que no tienen traducción en español; así que hubo la necesidad de realizar las correspondientes traducciones para incluirlas en este trabajo. Para darle la oportunidad al lector de que evalúe la correspondiente traducción, al final de la página, junto a la cita, se encontrará el texto en inglés para que pueda contrastarse con las frases que se encuentran en el cuerpo de este texto.

* La obra *Narration and Knowledge* no ha sido traducida totalmente al español. Sin embargo, la editorial Paidós publicó la traducción de los tres primeros capítulos de la obra bajo el título de *Historia y narración*. En este trabajo se utilizaron ambas ediciones, indicando en cada caso cuando se está trabajando con alguna de ellas, ya sea que la cita extraída se encuentre en el texto en español o se haya tenido que recurrir para ello al texto en inglés.

¹ CARRIER, David. *Danto as Systematic Philosopher or comme on lit Danto en francais*. In: ROLLINS MARK, (Ed.) *Danto and his critics*. Oxford: Basil Blackwell, 1993, p. 15. “The basic philosophical problem, how we know the world in our representations and change it in our actions”.

Pero su búsqueda no era una labor substantiva, ya que su interés radicaba en indagar las estructuras que determinan el funcionamiento de la mente y los modos de ejecución correspondientes a la acción. Esto es lo que llama Carrier la forma *cartesiana* de pensar la filosofía, según la cual “los problemas filosóficos esenciales están allí, esperando a ser descubiertos. La historia de la filosofía es la historia del descubrimiento de estos problemas que, por ser problemas sobre las estructuras de nuestro pensamiento sobre el mundo, no cambian con el tiempo”². De esta manera, buscando estructuras, optaría por la *filosofía analítica* como herramienta descriptiva para enfatizar las distinciones conceptuales y la discriminación de las partes que constituyen algo, ya sea el mundo, la mente o la acción. Pero siempre existirá una objeción contra este modo de entender la filosofía. Algunos argumentarán que si la herramienta de análisis, en este caso el lenguaje de la lógica, no se comprende con total claridad y evidencia, ¿cómo puede asegurarse que su aplicación a los otros lenguajes estaba completamente garantizada? Fue ésta, entre otras tantas razones, la que llevó a que la filosofía analítica diera especial énfasis al estudio de la lógica simbólica moderna y a las nociones asociadas a ella, tales como el significado, sentido y sin sentido de una proposición, para garantizar así la correcta aplicación de ellas en su labor de investigación filosófica.

Una vez se hubiera logrado alcanzar total transparencia en la lógica, el análisis permitiría mostrar la estructura de las tesis filosóficas y las teorías científicas, separando lo accidental en ellas de aquellas otras partes fundamentales dentro las mismas. Fue por ello que los filósofos analíticos insistieron tanto en que su tarea general era clarificar cualquier conjunto de aspectos humanos donde apareciese el lenguaje, tratando de encontrar los errores lógicos que han llevado a que el conocimiento científico se estanque con la formulación de problemas insolubles. Precisamente, fue este aspecto el que logró unificar la descripción analítica y la crítica positivista, elementos que caracterizaron a la filosofía anglosajona desarrollada después de la segunda guerra mundial.

² CARRIER, D, Ibid., p. 13. “The essential philosophical problems are there, waiting to be discovered. The history of philosophy is the story of the discovery of these problems which, because they are problems about

Fue así como Arthur C. Danto encontró un ambiente intelectual donde el prototipo aceptado en el campo académico era el filósofo analítico con aspiraciones positivistas, lo cual se ve reflejado en todas las obras de sus primeros años de trabajo. Allí intentó construir un “sistema” de resultados analíticos, producto de someter al análisis y la crítica aquellos conocimientos substantivos elaborados a partir de alguno de los múltiples aspectos que posee el mundo. Esta aspiración está presente en cada una de las obras anteriormente mencionadas, pero serán algunos resultados elaborados en *Analytical Philosophy of History* los que tendrán particular interés para la temática desarrollada en este trabajo.

En ella, el filósofo intentó mostrar de qué manera puede construirse el conocimiento histórico y la historia como ciencia, señalando simultáneamente las condiciones de posibilidad que debe respetar todo aquel que intente hablar correctamente dentro del lenguaje propio de la historia. A partir de un completo análisis llegará a la conclusión de que las denominadas filosofías substantivas de la historia, nombre dado por Danto a la especulación filosófica de algunos filósofos de la historia, son un tipo desencaminado de investigación histórica que intentan transgredir y arremeter contra los límites impuestos por la lógica. Esta fue una de las conclusiones más interesantes de aquel libro de 1968, que años más tarde sería sometida a crítica por el mismo Danto cuando comenzó a escribir su filosofía del arte.

Esta travesía tuvo inicio en 1981, cuando Danto publicó su obra *La transfiguración del lugar común*, la cual, de haber sido publicada unos cuantos años antes, hubiera sido titulada “Analytical Philosophy of Art”. Este cambio fue producto de un conjunto de razones, siendo la más relevante de ellas el tratamiento que comenzó a dársele a la historia del arte en algunas de las páginas que conforman el tomo. Aunque son escasas las referencias respecto a tal tema, comparadas con otros asuntos trabajados profusamente en el libro, ellas mismas mostraban que en cierta forma Danto estaba comenzando a vislumbrar otras posibilidades para la filosofía substantiva de la historia.

the structures of our thought about the world do not change with time”.

El tema principal de *La transfiguración del lugar común*, no consistía en establecer una teoría de las obras de arte como representaciones del mundo, lo cual estaría en línea continua con su anterior intento de conocer los modos en que se relacionan la mente, la acción y el mundo; en lugar de ello estaba centrada en lo que el filósofo considera el problema principal de la filosofía del arte: tratar de elaborar una definición del arte de una manera tan amplia que no pudiera ser refutada por ningún contra- ejemplo futuro. “Tan escurridiza ha sido la definición, que la casi ridícula inviabilidad de las definiciones filosóficas de arte sobre el propio arte ha sido explicada (...) como originada por la imposible definición del arte”³. Así, su libro sobre filosofía del arte tenía como objetivo tratar de mostrar cómo es posible la elaboración de una definición razonable del arte, que logre evitar la “ridícula inviabilidad” de sus antecesores.

Según Danto, el problema de tal empresa radica en los múltiples contra- ejemplos que han tenido que enfrentar las diversas definiciones del arte, ante los cuales ellas han tenido siempre que sucumbir dado el peso de la experiencia. Pero para Danto existe una solución, que consistiría en eliminar la fuente de la que han emanado todos y cada uno de dichos contra- ejemplos, clausurando definitivamente la posibilidad de que siga apareciendo en cualquier momento del futuro. En otras palabras, si todas las definiciones sobre el arte han sido cuestionadas por el despliegue de la historia, sólo queda como opción clausurar esta última de alguna manera. Por consiguiente, en 1984 Danto publicó su ensayo “The End of Art” (El fin del arte), donde intentaba mostrar, a partir de los presupuestos propios de una filosofía substantiva de la historia, que la historia del arte había llegado a su fin y que por ello era posible formular una definición definitiva del arte. El objetivo central, como lo dijo el filósofo Noël Carroll en su ensayo “Esence, Expression, and History” (Esencia, expresión e historia), era mostrar que “si la historia del arte ha finalizado, entonces no

³ DANTO, Arthur C. *La transfiguración del lugar común*. Barcelona: Paidós, 2002, p. 16.

habrán más contra- ejemplos (...) y así la propia filosofía del arte elaborada por Danto ha quedado totalmente asegurada”⁴.

Clausurar la historia del arte para lograr una definición esencial de éste. Esta fue la propuesta en filosofía del arte que realizó Danto a costa de los resultados obtenidos en *Analytical Philosophy of History*, al rehabilitar la filosofía substantiva de Hegel para lograr plantear su tesis del fin del arte. Sin embargo, como dice Carrier, Danto es un filósofo sistemático, y con una lectura adecuada de sus textos de filosofía del arte puede mostrarse que en realidad nunca dejó completamente de proceder tal como lo hubiera hecho un filósofo analítico.

Aunque Danto haya tratado de mostrar insistentemente que desde la publicación de su artículo “The End of Art” la dimensión propia de la filosofía substantiva de la historia ingresó dentro de su trabajo para constituirse en la parte fundamental de éste, lo cual enfatizó en 1997 con las conferencias Andrew W. Mellon, publicadas bajo el título *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, su marco de referencia analítico no le permitió dejar de pensar en términos de estructuras y soluciones definitivas a los problemas filosóficos, pensando la historia como algo cerrado y determinado por un final, el cual le permite contemplarla con total estabilidad como si fuera un observador que ha logrado sustraerse a ella.

Precisamente, retomar este marco analítico será el objetivo de este trabajo de investigación: tratar de mostrar de qué manera puede leerse la tesis del fin del arte de Danto desde los presupuestos propios de la filosofía analítica. El motivo para haber adoptado este enfoque radica en que tratar de leerla como el producto de la historia del arte moderno sería algo redundante, ya que el mismo Danto se encargó de hacerlo en sus conferencias de 1997. En lugar de ello se buscará descomponer tal tesis en sus elementos

⁴ CARROLL, Noël. *Esence, Expression, and History*. En: ROLLINS, M, *Danto*, Op. cit., p. 91. “If art history is over, then there will be no more counter examples, (...) to Danto’s own philosophy of art is foreclosed”.

constitutivos, tratando de mirar cómo fue construida lógicamente por el filósofo, con miras a presentar una descripción exhaustiva de la misma.

Así, a lo largo de tres capítulos se irán recogiendo todas aquellas partes necesarias y suficientes que le permitieron al filósofo declarar en 1984 que había sido un inmenso placer haber vivido en la historia del arte. De este modo, se comenzará examinando la crítica de Danto contra la filosofía substantiva de la historia, enfatizando los criterios lógicos que utiliza para deslegitimar los presupuestos históricos que subyacen en ella. A partir de allí se desarrollarán las nociones de filosofía analítica y substantiva de la historia, tratando de mostrar que la distinción entre ambas radica en el tipo de lenguaje que hacen uso para llevar a cabo sus correspondientes investigaciones.

El segundo capítulo propone un giro en la argumentación, el cual ya había sido presentado de manera sucinta al finalizar el capítulo anterior, ya que en él intenta señalarse cómo es posible ampliar los estándares de explicación histórica, manteniéndose dentro del marco de indagación analítica. Entender esto es importante en el sentido de que sólo desde una filosofía substantiva de la historia puede valorarse correctamente la tesis del fin del arte de Danto.

Para finalizar, el último capítulo se desarrolla alrededor del fin del arte como el resultado de una filosofía substantiva de la historia, tratando de señalar qué quiere decirse con ello y mostrando las conclusiones que se derivan al comprenderla de esta manera. Aunque es el capítulo más largo de todos, el mismo está dividido en VI apartados, donde se elaboran y explican los elementos que faltaban para entender con total claridad la tesis del fin del arte de Danto.

Entender el fin del arte será el único objetivo a desarrollar en las siguientes páginas, pero tratando de hacerlo como si estuviera siendo descrita por un filósofo analítico del arte. Precisamente, esa será la tarea que tendrá el lector cuando de vuelta a la página que está terminando de leer. Si éste logra comprender analíticamente la tesis del fin del arte de

Danto, la única recompensa que pide el autor de este trabajo de investigación será colmada con creces.

1. ARTHUR C. DANTO:

ENTRE FILOSOFÍA ANALÍTICA Y FILOSOFÍA SUBSTANTIVA DE LA HISTORIA

“El principal peligro para nuestra filosofía, aparte de la pereza y la nebulosidad, es el escolasticismo... que trata lo vago como si fuera preciso (...)”

F.P. Ramsay⁵

Arthur Coleman Danto comenzó haciendo *filosofía analítica*, la cual desde sus orígenes se alineó, en una de sus facciones*, con la perspectiva adoptada por el *positivismo lógico*, y desde allí visualizó como suya la labor de encaminar *la filosofía* hasta el reconocimiento de sus límites y la subsiguiente renuncia definitiva a una consideración de sí misma como discusión substantiva del mundo. “No está, si se quiere, en la naturaleza de la filosofía el contribuir a nuestro conocimiento primario del mundo. La filosofía no puede añadir nada a nuestro conocimiento, al menos en el sentido en que paradigmáticamente debe hacerlo la ciencia”⁶. Estas frases, contenidas en su obra de 1968 *¿Qué es Filosofía?*, reflejan el presupuesto básico que según Danto debería regular la labor filosófica, donde ésta queda

⁵ POPPER, Karl. *La sociedad abierta y sus enemigos*. Barcelona: Paidós, 1957, p. 206.

* Respecto a la filosofía analítica y las facciones en las que se agruparon sus cultivadores, Danto tiene una interesante alusión a ello en el Capítulo 7, “Arte pop y futuro pasado”, de su obra *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. En lugar de parafrasear al autor para tratar de indicar lo que él ya expresó, se colocará una extensa cita gracias a la cual puede entenderse de qué se está hablando: “La ‘filosofía analítica’, (...) se divide en dos ramas con concepciones del lenguaje algo diferentes, que descienden de una forma u otra de diferentes estadios del pensamiento de Ludwig Wittgenstein. (...) La primera rama estaba inspirada por la lógica formal, y se dedicaba a la reconstrucción racional del lenguaje, reedificando el lenguaje sobre cimientos sólidos, (...), así que no habría manera de que la metafísica (...), pudiera infectar el sistema con su corrupción cognitiva. (...) La otra rama pensaba que el lenguaje no tenía gran necesidad de ser reconstruido, si se empleaba de forma correcta. ‘La filosofía comienza cuando el lenguaje se va de vacaciones’ es una de las cosas que afirma Wittgenstein en su obra póstuma, *Investigaciones filosóficas*”. DANTO, Arthur C. *Después del fin del arte. El Arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós, 1999, p. 153.

⁶ DANTO, Arthur C. *¿Qué es la filosofía?* Madrid: Alianza, 1984, pp. 33, 34.

sometida a buscar otra vía para realizar su trabajo sin comprometerse a conocer cómo es de hecho el mundo, siguiendo la tradición crítica kantiana en su forma *analítica* para justificar la existencia de su función dentro de la totalidad de la cultura.

Si la filosofía no puede hablar *substantivamente* del mundo, es decir, si su trabajo no lleva a aumentar el conocimiento que se tiene de éste en alguno de sus aspectos, al menos puede garantizar que *el lenguaje* que utiliza la ciencia para producir las proposiciones sobre el mundo esté construido correctamente o entendido lógicamente. Según Danto, “las proposiciones científicas llegan a ser verdaderas o falsas por los hechos”⁶, lo cual puede entenderse de dos formas, ya sea en términos de que de que sólo la ciencia puede decir cómo es de hecho el mundo, si sus proposiciones son verdaderas, aunque también esté sometida a la falibilidad humana cuando formula proposiciones falsas. Sin embargo, el otro sentido es totalmente excluyente, ya que al circunscribir a la filosofía en “el curioso intersticio entre el lenguaje y el mundo”⁷, niega la posibilidad de que en ella existan proposiciones verdaderas o falsas. De esta manera, la filosofía entraría así a cumplir las exigencias propias de una metodología descriptiva que la obliga a abstenerse de pensar y hablar sobre el mundo, dedicándose exclusivamente a ser una herramienta de análisis con la cual clarificar y distinguir el lenguaje, única vía que posee la ciencia positiva para ocuparse substantivamente del mundo.

Después de haber esclarecido la manera como funciona el lenguaje y el uso filosófico que se le ha dado a éste, la filosofía como crítica podría comenzar a eliminar aquellos falsos problemas que han sido formulados al interior de las tradiciones filosóficas por un incorrecto uso del lenguaje. Por lo tanto, como actividad descriptiva tendría la obligación de entender cómo funciona la totalidad del sistema del lenguaje y su correcto uso desde la lógica subyacente al mismo, y como actividad crítica debería cuestionar la manera en que ha sido utilizado por los filósofos e intelectuales en la formulación de algunos falsos problemas. Es un lugar común de la filosofía analítica y la filosofía positivista que gran

⁶ Ibid., p. 32.

⁷ Ibid., p. 33.

parte de ellos se han originado por los abusos del lenguaje que la metafísica cultivó con esmero en cada uno de sus discursos, en parte porque una no esclarecida noción general de proposición permitía enturbiar con ficciones carentes de sentido el interior del lenguaje científico, y en parte por la problemática carencia de una teoría correcta del significado con la cual pudiera desenmascarse el vacuo conjunto de oraciones que en su aspecto superficial pasaban por ser auténticas proposiciones con una sintaxis lógicamente correcta.

Más o menos esta sería la noción vaga que Danto conoció de la filosofía en el ambiente académico norteamericano en la década de 1960. Según el autor, “la filosofía preponderante en los años de la segunda posguerra, al menos en el mundo de habla inglesa, fue algo imprecisamente designado como *filosofía analítica*”⁸, que entendida correctamente sería como la conjunción de dos enfoques, *el análisis descriptivo* y *la crítica positivista*. Entre ambos dieron inicio a una concepción de la filosofía que, en su aspecto *descriptivo* se presentó como una metodología sustentada en la lógica simbólica, cuyas pretensiones fueron alcanzar la máxima universalidad tanto en la distinción y formulación de las teorías y problemas del lenguaje como en las soluciones dadas a los estos últimos, argumentando que ello sólo era posible por sustracción de las contingencias culturales que enturbian la comprensión de los primeros y la universalidad de las segundas. Por otro lado, en su aspecto *positivista*, la filosofía se vio comprometida con un proceso crítico dirigido hacia la eliminación de cualquier pseudo-problema originado por un inadecuado uso del lenguaje, especialmente en el ámbito de la metafísica, cuyas pretensiones de trascender los límites inherentes a aquél condujo a sus discursos hasta un completo desorden entre frases vacuas y carentes de sentido.

Tratando de entender la filosofía analítica que utilizó Danto en sus primeras obras, basta resaltar de manera más precisa que su labor como descripción y crítica se sustenta en lo que Solomon y Higgins denominan una metodología *atomista* de investigación. Según ellos, la *metodología atomista* considera que “un hecho o un objeto puede ser conocido una vez separado de su contexto, un fragmento separado de la totalidad, una palabra separada

de sus usos, sus “implicaciones pragmáticas”, una referencia separada de su significado”⁹; tratando de alcanzar con ello total universalidad en sus resultados de indagación.

Este modo de proceder en la investigación se ve reflejado en *Analytical Philosophy of History*, obra donde trataría los problemas filosóficos de la historia como algo susceptible de ser formulados de manera definitiva y universal haciendo un uso correcto de la lógica del lenguaje, específicamente aquellos relativos a las posibilidades lógicas de la historia como ciencia y a la indagación sobre la legitimidad de las pretensiones propias de la filosofía substantiva de la historia. Danto no preguntará por las múltiples formas de entender la labor científica de la historia, como tampoco se concentrará en analizar las diversas filosofías substantivas de la historia; en lugar de ello, entenderá que su trabajo es hacer filosofía analítica de la historia, la cual: “es filosofía, pero filosofía aplicada a problemas conceptuales especiales, que surgen tanto de la práctica de la historia, como de la filosofía substantiva de la historia”¹⁰.

Esta manera de entender los problemas sobre la historia y la filosofía substantiva de la historia sólo puede darse si se posee un enfoque filosófico que utilice una metodología atomista. Con esta noción se está indicando que la filosofía está interesada en formular problemas válidos en cualquier universo posible, independiente de las condiciones particulares de los mismos, y en encontrar las respuestas de los mismos de tal forma que sean susceptibles de evitar cualquier contra- ejemplo futuro, como si los cambios que puedan ocurrir en la cultura fueran irrelevantes para ellas. Al aislar los problemas de las circunstancias en que surgieron y al presentar las respuestas como algo válido a pesar de las diversas modificaciones que ocurran a lo largo del tiempo, los filósofos analíticos, en este caso Danto, están asumiendo que “el contexto”, “la totalidad”, “los usos” y “el significado” son irrelevantes para su trabajo. Una frase de *¿Qué es Filosofía?* mostrará de

⁸ DANTO, A, *Después*, Op. cit., p. 153.

⁹ SOLOMON, Robert C. y HIGGINS, Kathleen M. *Atomism, Art and Arthur: Danto's Hegelian Turn*. En: ROLLINS M, (Ed.) *Danto*, Op. cit, p. 109. “a fact or and object can be known apart from its context, a part apart from the whole, a word apart from its uses, its “pragmatics”, a reference apart from its meaning”.

¹⁰ DANTO, Arthur C. *Historia y Narración*. Barcelona: Paidós, 1989, p. 29.

qué se está hablando cuando se considera a Danto un filósofo analítico con metodología atomista:

“Hay un aspecto importante en el que todos los filósofos, a pesar de las condiciones históricas radicalmente distintas en las que escribieron y pensaron, son contemporáneos intelectuales. Los filósofos de hoy se ocupan a menudo de los argumentos, análisis y teorías de Platón y Aristóteles como de los de sus contemporáneos”¹¹.

Afirmar que todos los filósofos son contemporáneos intelectuales es equivalente a creer que a pesar de “las condiciones históricas radicalmente distintas en las que escribieron y pensaron”, sus argumentos, análisis y teorías son válidos, en cierta forma, ya que dependen exclusivamente de la lógica subyacente a su formulación. Si los filósofos del pasado estuvieron errados fue en sus consideraciones substantivas sobre el mundo, las cuales han sido ampliamente corregidas por el desarrollo de la ciencia moderna; pero no todo en ellos estaba desencaminado, y por ello sus aciertos deben buscarse en los análisis descriptivos que llevaron a cabo respecto al lenguaje y el uso correcto del mismo a partir de la lógica. Aunque ninguno haya poseído las herramientas propias de la lógica simbólica moderna, sus argumentaciones y análisis son susceptibles de traducirse en dicho sistema formal de notación, con lo cual pudieron ser evaluados por los filósofos analíticos del siglo XX como si hubiesen sido formulados por alguno de sus contemporáneos.

Esto también será válido para Danto y su obra *Analytical Philosophy of History*, en ella haría uso de la filosofía analítica, donde “se dedicaba a la reconstrucción racional del lenguaje, reedificando el lenguaje sobre cimientos sólidos”¹²; para trabajar desde allí los problemas correspondientes a la investigación histórica normal y la filosofía substantiva de la historia. Dicha obra tenía como pretensión mostrar claramente que los problemas filosóficos en torno a éstas últimas fueron fruto de inadecuadas distinciones conceptuales, las cuales deberían hacerse evidentes por medio del análisis descriptivo, para dar libre paso, tras ello, a la crítica positivista y su labor negativa, cuyas tareas precisas serían

¹¹ DANTO, A, *¿Qué es (...)?*, Op. cit., p. 196.

¹² DANTO, A, *Después*, Op. cit., p. 53.

eliminarlos de manera definitiva, y, posteriormente, establecer con nitidez las correctas distinciones conceptuales a tener en cuenta en el futuro para evitar la reaparición de los mismos. Si la descripción analítica era totalmente universal y válida en cualquier mundo posible, la crítica positivista no podría ser refutada por ninguna innovación futura, evitando con ello la subsiguiente reformulación de los problemas disueltos.

Así, la relevancia de formular una filosofía analítica de la historia, es decir, una forma aplicada de la filosofía analítica a problemas especiales de determinados lenguajes, radicaría en que es:

“una contribución para el entendimiento histórico mostrar de qué manera muchos de los más profundos conflictos que constituyen la historia intelectual pueden ser rastreados hasta simples confusiones que he tratado de esbozar: confusiones en las que, porque dos clases de relaciones han sido inadecuadamente distinguidas, la filosofía o la ciencia se desangraron al interior de una y otra. Este debería ser un ejemplo perfecto de la manera en que una disciplina no histórica, la filosofía analítica, puede ayudar a la historia, en este caso, a la historia intelectual, a llevar a cabo sus descriptivos y explicativos finales”¹³.

Ya en las primeras líneas de la cita se expresa el objetivo central de una filosofía analítica de la historia, el cual será mostrar de qué manera muchos problemas relativos a la ciencia y la filosofía pueden considerarse como efecto de confusiones conceptuales. Por lo tanto, y esta es una conjetura de trabajo, si el análisis filosófico logra su objetivo y la filosofía analítica de la historia traza nítidamente un criterio lingüístico con el cual establecer los límites que existen entre formas adecuadas e inadecuadas de hablar sobre los sucesos históricos, lograría mostrarse que todo aquello que puede decirse con sentido al hablar históricamente se diferencia de las maneras erróneas de hacerlo por el hecho de que éstas últimas mantienen la pretensión de trascender las posibilidades lógicas inherentes *al*

¹³ DANTO, Arthur C. *Narration and Knowledge*. New York: Columbia University Press, 1985, pp. 310, 311. “It is, I believe, a contribution to historical understanding to show how so many of the deepest conflicts which constitute intellectual history may be traced to simple confusions I have sought to sketch: confusions in which, because two sorts of relations have been inadequately distinguished, philosophy or science bled into one another. This would be a fine example of the way in which a non-historical discipline, analytical

lenguaje histórico, haciendo uso de rasgos lógicos que éste último no posee. ¿Qué quiere decir esto?

Danto utiliza a lo largo de su obra *Narration and Knowledge* las expresiones “lenguaje del tiempo” y “lenguaje histórico” para hacer referencia a dos cosas distintas. Por ejemplo, en el capítulo XII de la obra, “Methodological Individualism and Methodological Socialism”, dirá lo siguiente: “He intentado entablar un caso en contra de la filosofía substantiva de la historia por enfatizar ciertos rasgos lógicos de lo que uno podría llamar el lenguaje del tiempo”¹⁴. Más adelante, en el capítulo XIV, “Historical language and Historical Reality”, escribirá lo siguiente: “por ‘lenguaje histórico’ tendré principalmente en mente, una clase abierta de sentencias con las que se pretende, cuando son afirmadas, describir acontecimientos que han tenido lugar antes de su expresión o inscripción”¹⁵.

A partir de las anteriores afirmaciones puede interpretarse el rechazo de Danto por las filosofías substantivas de la historia como si consistiera en el intento de enfatizar ciertos rasgos lógicos del lenguaje del tiempo que el lenguaje histórico no posee. Expresado categóricamente, aunque algunas cosas pueden ser dichas en el lenguaje del tiempo, el lenguaje histórico está circunscrito a ciertas limitaciones lógicas que impiden realizar ciertos tipos de emisiones lingüísticas; demarcación que deberá ser establecida conceptualmente desde la filosofía analítica de la historia. De esta manera, ésta última en su aspecto descriptivo tendría la labor de presentar los rasgos lógicos propios *del lenguaje de la historia*, para lograr diferenciarlo del lenguaje del tiempo; y en su aspecto positivista, debería criticar cualquier intento de hablar en el primer lenguaje como si tuviera las mismas condiciones lógicas del segundo.

philosophy, might help history, in this case, intellectual history, in achieving its descriptive and explanatory ends”.

¹⁴ Ibid., p. 257. “I have sought to make out a case against substantive philosophy of history by emphasizing certain logical features of what one might call the language of time”.

¹⁵ Ibid., p. 311. “By ‘historical language’ I shall have primarily in mind an open class of sentences which purport when asserted to describe events which have taken place anterior to their utterance or inscription”.

Es así como, una vez esbozado el objetivo general a desarrollar por la filosofía analítica de la historia, surgen dos preguntas que hacen referencia directa a la esencia y función de lo que anteriormente ha sido denominado lenguaje histórico. Si la función de la filosofía analítica de la historia es entendida como la descripción aplicada a problemas conceptuales, los cuales se han originado por confusiones dadas en la correcta utilización del lenguaje histórico, lo primero que debe hacerse, antes de aplicarse a disolver o reformular problemas específicos desde la crítica positivista, será alcanzar una auténtica comprensión de la esencia y función de dicho lenguaje, obteniéndose con ello el único criterio válido desde el cual evaluar cualquier realización verbal derivada de dicho sistema lingüístico. Así, lo primero a contestar será lo siguiente: ¿Qué es el *lenguaje histórico*? ¿Cuándo es *lógicamente correcto* el uso dado al *lenguaje histórico*?

Por *lenguaje histórico* el filósofo hará referencia tanto al marco lógico de posibilidad desde el cual deben formularse todas aquellas manifestaciones verbales que pretenden tener un significado histórico, como al conjunto de oraciones que han cumplido correctamente con este requisito. En otras palabras, el lenguaje histórico está constituido tanto por una *lógica*, como por una *clase* abierta de oraciones limitadas por ella, caracterizadas porque describen eventos ocurridos en algún punto del pasado.

Esta manera de entender el lenguaje histórico, que en últimas se remite a una manera particular de concebir el lenguaje en general, tiene dos aspectos que deben aclararse antes de tratar de elaborar una respuesta a la cuestión sobre el uso correcto del lenguaje histórico. Dentro de la actividad filosófica de enfoque *analítico-positivista*, las concepciones sobre el lenguaje tienen como principal influencia las teorías filosóficas presentadas por Ludwig Wittgenstein en su primera obra: “Tractatus Logicus-Philosophicus”. Aunque Wittgenstein nunca se interesó por los problemas propios de la historia o la filosofía de la historia, en el “Tractatus Logicus-Philosophicus” se encuentran todos los presupuestos que Danto retomará años después en su “Analytical Philosophy of History”.

De esta manera, mientras Wittgenstein pretende mostrar cuál es la estructura del lenguaje en general y de qué manera ésta determina la conexión que éste mantiene con el mundo, Danto intenta señalar cuál es la estructura de un lenguaje en particular, el lenguaje histórico, y de qué forma está relacionado con una región particular del mundo. “Así, pues, la principal función del *Tractatus* es investigar la esencia del lenguaje: su función y estructura, asumiendo que la estructura del lenguaje la revela la lógica y que la función esencial del lenguaje es representar o describir el mundo”¹⁶. Entonces, la tarea de Danto en “Analytical Philosophy of History”, siguiendo las prescripciones wittgenstenianas, será investigar la esencia, es decir, la estructura y función del lenguaje histórico, desentrañando su lógica particular y la relación cognitiva que el hablante históricamente situado debe mantener con los sucesos ubicados temporalmente en el pasado.

Estos presupuestos sobre la estructura y función del lenguaje histórico no sólo determinarán el trabajo filosófico de Danto sobre problemas conceptuales específicos propios de la historia y la filosofía substantiva de la historia; sino que permitirán responder la cuestión sobre qué se entiende por un lenguaje histórico lógicamente correcto. Por consiguiente, las preguntas a resolver desde los anteriores presupuestos serán las siguientes: ¿Cuándo es lógicamente correcto el uso dado al lenguaje histórico, y cómo llega el filósofo analítico de la historia a formular dicho criterio de demarcación?

El *lenguaje histórico* es *lógicamente correcto* si y sólo si cada una de las sentencias que hacen parte de él poseen la misma *intensión* que lo constituye como una *clase lógica*. Para entender esta respuesta es necesario aclarar tanto algunos conceptos generales, como el argumento que permite comprender de qué manera se llega a tal conclusión: (A, B y C) son conceptos lógicos básicos; (1, 2 ,3) son las premisas y (/) la conclusión:

A. Una *clase lógica* es un conjunto donde la totalidad de su *extensión* está determinada por su *intensión*.

¹⁶ FANN, K. T. *El concepto de filosofía en Wittgenstein*. Madrid: Editorial Tecnos, 1992, p. 23.

- B. La *extensión* es un concepto lógico que designa a todos los objetos que hacen parte de una misma clase y que poseen una misma *intensión*.
- C. La *intensión* es un concepto lógico que designa el conjunto de características o atributos suficientes que debe poseer una cosa o suceso para poder pertenecer a determinada clase lógica.
1. El *lenguaje histórico* es *lógicamente correcto* si y sólo si es una *clase lógica*.
 2. La *extensión* del *lenguaje histórico*, entendido como *clase lógica*, está constituida únicamente por *sentencias históricas**.
 3. La *intensión* del *lenguaje histórico*, entendido como *clase lógica*, es equivalente a *toda aquella realización lingüística que pretende describir un suceso ocurrido en algún momento del pasado*.
 4. / El *lenguaje histórico* es *lógicamente correcto*, si y sólo si es un tipo de conjunto cuya totalidad de miembros, las *sentencias históricas*, está conformada únicamente por *realizaciones lingüísticas que pretenden describir un suceso ocurrido en algún momento del pasado* = El *lenguaje histórico* es *lógicamente correcto* si cada una de las sentencias que hacen parte de él poseen la misma *intensión* que lo constituye como una *clase lógica* (1, 2 y 3).

Este modo de entender las cosas tiene consecuencias interesantes que afectan el trabajo hecho al interior de cualquier filosofía substantiva de la historia, aunque aún no es claro por qué se considera ilegítima tal tipo de indagación filosófica. Para responder a esta exigencia, ayudará recordar que cualquier filosofía substantiva de la historia implicaba hablar en *el* lenguaje del tiempo, enfatizando algunos rasgos lógicos de éste en detrimento de la lógica subyacente al lenguaje histórico correctamente entendido. ¿Cómo se llega a esta conclusión? ¿Por qué será que el filósofo analítico de la historia sospecha tanto de la

* En el capítulo XII de *Narration and Knowledge* Danto explica en las siguientes palabras lo que quiere decir por *sentencias históricas*: “By historical sentence I shall mean: a sentence which states some fact about past” (Por *sentencia histórica* entenderé: una sentencia que expresa algún hecho del pasado) Véase: DANTO, Arthur C. *Narration*, Op. cit., p. 257.

filosofía substantiva de la historia; por no decir específicamente que su desconfianza radica en considerarla como ilegítimamente concebida al equiparar el lenguaje histórico con el lenguaje del tiempo? El argumento que da respuesta a esto va de la siguiente manera:

5. El *lenguaje histórico* es *lógicamente correcto*, si y sólo si es un tipo de conjunto cuya totalidad de miembros, las *sentencias históricas*, está conformada únicamente por *realizaciones lingüísticas que pretenden describir un suceso ocurrido en el pasado*.
6. Toda *filosofía substantiva de la historia* posee una *extensión* que no está constituida exclusivamente por *sentencias históricas*, tal como han sido caracterizadas en 2 y 3, sino que además posee una *clase* particular de afirmaciones que *pretenden* describir sucesos ubicados en algún momento del *futuro*.
7. / Toda *filosofía substantiva de la historia* es *lógicamente incorrecta*, desde el *lenguaje histórico*, ya que está conformada no sólo por *realizaciones lingüísticas que pretenden describir sucesos ocurridos en algún momento del pasado*, sino que además incluye *sentencias que pretenden describir sucesos del presente como si fueran visto desde el futuro y sucesos ubicados en algún momento del futuro*.

Para dejar totalmente establecida la distinción entre lenguaje histórico y lenguaje del tiempo, basta detenerse en la conclusión del anterior argumento y mirar qué es lo que pretende hacer la filosofía substantiva de la historia que tanto desagrada a Danto. Esta última realiza afirmaciones sobre el futuro, lo cual sería algo común si se piensa en el tipo de predicciones que hacen los meteorólogos respecto al clima. Ellos construyen frases de este tipo: “mañana lloverá desde t_1 hasta t_2 , aproximadamente, en x ”, por ejemplo, “mañana lloverá desde las 10:00 a.m. hasta las 12: 00 m, aproximadamente, en el sur del país”. El valor de verdad de este tipo de enunciados depende de que en efecto ocurra lo que se expresa en la frase, aunque a causa de los problemas propios del clima y la meteorología, algunos pequeños cambios respecto a la predicción pueden ser irrelevantes para valorarla, como por ejemplo que empiece a llover a las 9:57 a.m. y termine de hacerlo a las 12: 12 p.m.

Sin embargo, los filósofos substantivos de la historia se comportan de manera distinta a los meteorólogos. Danto considera que ellos no realizan predicciones propiamente dichas, sino que hablan por medio de *profecías**. Dicho rápidamente, una profecía no es sólo una afirmación sobre el futuro, ya que una predicción también lo es, sino que es una aserción sobre algo ubicado en el futuro pero que tiene sus condiciones de verdad en el presente o sobre algo en el presente que sólo puede ser cierto para el futuro. Así, por ejemplo, cuando un filósofo substantivo de la historia dice que “en *t* se dará *y*”, por ejemplo, “en el 3006 se acabará el mundo”, asume que su enunciado es verdadero a pesar de que no se encuentra ubicado temporalmente en ese año para corroborar su valor de hecho.

Puede objetarse que lo anterior es una caracterización tosca de lo que hacen los filósofos substantivos de la historia, pero existe otra más sutil que el mismo Danto dio de una manera mucho más sofisticada cuando formuló su tesis sobre el fin del arte. Este tipo de profecía posee rasgos lógicos diferentes a la enunciación anterior, ya que a pesar de ser una afirmación sobre el futuro “no se basa en predicciones fundamentales de los hechos que van a suceder, sino en una revelación de cómo va a ser el fin”¹⁷.

Esta última manera de entender la profecía histórica tiene la gran ventaja de no comprometerse con la afirmación de que algún evento en particular deberá ocurrir en el futuro; en lugar de ello, utiliza frases que tienen la forma lógica “si en *t* se da *p* es para que *q* pueda saber algo de sí mismo, culminando con ello su desarrollo histórico”, que hacen referencia exclusivamente al final de una historia o relato. Un ejemplo de ello puede extraerse de la interpretación que hace Danto de la filosofía del arte de Hegel, para quien “si en las primeras décadas del siglo XIX se da el arte romántico en su forma más elevada

* Para conocer un estudio más detallado sobre la *profecía* y los *profetas*, véase el numeral II del Capítulo 3 de este trabajo. El tratamiento de estos dos temas fue considerado como parte de dicho capítulo, ya que la tesis del fin del arte es un tipo de predicción elaborada al interior de una filosofía substantiva de la historia, por lo cual se consideró más oportuno que dicha noción hiciera parte de la argumentación utilizada en el proceso de aclarar tal tesis.

¹⁷ DANTO A, *Después*, Op. cit. p. 65

es para que el arte pueda saber algo de sí mismo, culminando con ello su desarrollo histórico”^{*}.

Esta formulación implica la idea de que si alguien emite una profecía de este tipo conoce en cierta forma de qué manera se dará el fin de una historia determinada, la del arte en el caso de Hegel, lo que es equivalente a decir que si se da un estado de cosas al final de un relato es para que p , producto del desarrollo de aquél, le permita a q saber algo sobre sí mismo. Por lo tanto, no se afirma un evento específico sobre el futuro de la forma “en t se dará y ”, sino que simplemente se dice que el fin de una historia, el cual se encuentra ubicado temporalmente en el futuro, podrá ser identificado a partir de una profecía hecha en el presente, gracias a la cual logrará reconocerse la apertura de un espectro de posibilidades que serán dadas por p para que q pueda conocer algo de sí mismo.

Esta formulación débil de la profecía fue llevada a cabo por Danto en 1997, en su obra *Después del fin del Arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, mucho después de 1968, año de publicación de *Analytical Philosophy of History*, obra en la que Danto no hubiera podido plantearla coherentemente tras la crítica a la que se vio sometida la filosofía substantiva de la historia. Una cita mostrará que esta forma de interpretar las cosas no está totalmente desencaminada:

^{*} Este ejemplo de lo que es una profecía hecha por un filósofo substantivo de la historia recurre a Hegel y su tesis sobre el carácter pretérito del arte, según la cual “el arte, por lo que se refiere a su destino supremo, es y permanece para nosotros en un mundo pasado”. HEGEL, G.W.F. *Lecciones de Estética*. Vol. I. Barcelona: Península, 1989, p. 94. Para conocer la formulación del ejemplo por parte de Danto, quien considera que Hegel con esa aseveración está haciendo un juicio histórico objetivo, será relevante conocer las siguientes palabras del mismo autor: “Hegel afirmó de un modo total e inequívoco que el arte como tal, o por lo menos en su más alta expresión, se encuentra completamente acabado como un momento histórico, aunque no se comprometió con la predicción de que no habrían más obras de arte. El puede haber argumentado que, seguro como estaba de que su asombrosa tesis era verdadera, no tenía nada que decir sobre esas obras por venir, las cuales podrían, probablemente deberían, ser producidas de maneras que él no podía anticipar y disfrutadas en formas que no podía entender”. (Hegel said quite unequivocally that art as such, or at least at its highest vocation, is quite finished with as a historical moment, though he did not commit himself to the prediction that there would be no more works of art. He might have argued that, certain as he was that his astonishing thesis was true, he had nothing to say about those works to come, which might, perhaps must, be produced in ways he could not anticipate and enjoyed in ways he could not understand). DANTO, Arthur C. *The End of Art*. En: *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. New York: Columbia University Press, 1986, p. 83.

“Con todo, pienso que la filosofía substantiva de la historia es una actividad erróneamente concebida y que se basa en una confusión básica. (...) es un error suponer que podemos escribir la historia de los acontecimientos antes de que los acontecimientos mismos hayan sucedido. Se podría expresar ese error del siguiente modo: se trata de un intento, por parte de esos filósofos, de dar descripciones de acontecimientos temporalmente inapropiados, de describir acontecimientos en una forma en que no pueden ser descritos en el momento en que se realiza ese intento. Me estoy remitiendo ahora al hecho familiar de que escribimos la historia de los acontecimientos cuando tales acontecimientos han sucedido. (...) Los científicos realizan afirmaciones intachables acerca del futuro, como todos nosotros en la vida práctica. Pero es la *clase* particular de afirmación sobre el futuro que hacen los filósofos de la historia, o que su tarea les lleva a hacer, la que encuentro sospechosa”¹⁸.

Ahora, tras ese extenso párrafo, sólo queda preguntar algo: ¿Por qué Danto, en 1997, se preocupó por describir la profecía de una manera tal que no se basara en afirmaciones sobre los hechos que van a suceder, sino en una revelación de cómo va a ser el fin de una historia, respetando en cierta manera algunas de las restricciones lógicas impuestas por la filosofía analítica de la historia? La respuesta es sencilla, pero se aclarará mas adelante: porque para poder formular su tesis del fin del arte necesitaba cambiar sus estándares de explicación histórica para dar paso a formas lógicas con las cuales pudiera hablar correctamente sobre el futuro.

Como dice David Carrier en el ensayo mencionado anteriormente, “que los estándares de la explicación histórica hayan cambiado no muestran que su historiografía necesite ser un relato histórico”¹⁹. Esto puede parafrasearse como si dijera que incluir formas de hablar propias de la filosofía substantiva de la historia en su manera analítica de trabajar, no excluye el entendimiento de la historia y la filosofía de la historia como algo que puede reducirse a argumentos lógicos cuya validez será incuestionable en los todos y cada uno de los mundos filosóficos del futuro. En otras palabras, pasar del lenguaje histórico al lenguaje del tiempo implicaría ampliar los límites para la filosofía analítica de la historia, más no abandonar totalmente tal terreno de indagación centrada en la correcta formulación

¹⁸ DANTO, A, *Historia*, Op. cit., pp. 50, 51.

¹⁹ CARRIER, David. *Danto*, Op. cit., p. 16. “That standards of historical explanation have changed does not show that his historiography need be a historical account”.

de las preguntas y expresión de las respuestas en el sistema de notación propio de la lógica simbólica moderna.

Precisamente, la forma de profecía que implica el fin del arte tiene como presupuesto básico la utilización de aspectos lógicos propios del lenguaje del tiempo, aunque teniendo en cuenta las correspondientes restricciones propias de la filosofía analítica de la historia para evitar enunciar profecías cuyo valor de verdad se encuentre fundado en cómo van a ser los hechos del futuro. Sin embargo, el uso de ella por parte de Danto presupone dar un giro para abandonar las restricciones del lenguaje histórico y comenzar a utilizar las alternativas que brinda el lenguaje del tiempo, ampliando con ello sus “estándares de explicación histórica”. Tratar de comprender esto último de manera más detallada será el tema del siguiente capítulo, que en cierta forma se mantiene en línea con los anteriores análisis de Danto, aunque, esta vez, avanzando hacia sus consideraciones en torno a la noción general de *filosofía substantiva de la historia*.

2. LA FILOSOFIA SUBSTANTIVA DE LA HISTORIA, EL BILDUNGSROMAN Y EL FIN DEL ARTE

“El búho de Minerva toma vuelo únicamente con la caída del crepúsculo”²⁰.

G.W.F. Hegel.

“(…) El pensamiento de Hegel era que por un período de tiempo las energías de la historia coincidieron con las energías del arte, pero ahora la historia y el arte deben ir en direcciones diferentes, y aunque el arte podría continuar existiendo en lo que he denominado una forma post-histórica, de ninguna manera su existencia llevaría consigo algún significado histórico. Hoy en día, tal cosa es una tesis que difícilmente podría ser ponderada fuera de la estructura de una filosofía de la historia”.²¹

Estas frases son parte del artículo de Danto de 1984, “The End of Art”, y sirven de apertura a este capítulo, ya que a partir de ellas intentará entenderse porqué el filósofo considera que la tesis del *fin del arte*, para ser comprendida de forma correcta, debe ponderarse desde la *estructura* de una filosofía de la historia. Pero, antes de indagar por dicha estructura, es necesario responder a esta pregunta: ¿Qué es *una* filosofía de la historia?

Basta ir a la obra “Narration and Knowledge” para conocer la respuesta: “La expresión ‘filosofía de la historia’ abarca dos diferentes clases de investigación. Me referiré a ellas como filosofías de la historia *substantiva* y *analítica*”²². Como ya se señaló en el capítulo anterior, estrictamente hablando, la *filosofía analítica de la historia* no puede tener una *estructura*, ya que es una labor descriptiva y crítica, más no un tipo de investigación substantiva del mundo. Uno puede hablar de la estructura de los relatos, las teorías, las computadoras, incluso del cerebro; pero no puede decirse que exista una “estructura” del

²⁰ HEGEL, G.W.F. *Filosofía del derecho*. En: DANTO, A, *Narration*, Op. cit., p. 284. (The owl of Minerva takes flight only with the falling of the dusk).

²¹ DANTO, A, *The End*, Op. cit., p. 84.

caminar, vestir, comer, describir o criticar. Existirían modos de caminar, vestir, comer, describir o criticar; pero las estructuras, propiamente dichas, sólo pueden elaborarse en torno a sustantivos que tengan como referentes entidades, no acciones. Además, otra razón para eliminar a *la filosofía analítica de la historia* como posible candidata a una estructura desde la cual ponderar *el fin del arte*, sería recordar las limitaciones que le fueron impuestas por el mismo Danto en “Narration and Knowledge”, según las cuales ella no podría hacer ningún tipo de afirmación sobre el mundo, y menos sobre el futuro del arte, como puede conjeturarse respecto a la expresión *fin del arte*.

Por lo tanto, sólo queda como candidata única a considerar *la filosofía substantiva de la historia*. Según Danto, ésta última es un tipo de búsqueda *substantiva*, es decir, referida al mundo como un intento de conocerlo en alguno de sus múltiples aspectos, caracterizada porque “se encuentra conectada con la investigación histórica normal, lo que significa que los filósofos substantivos de la historia, como los historiadores, se ocupan de dar cuenta de lo que sucedió en el pasado, aunque quieren hacer algo *más* que eso”²³.

Aunque esta última idea es más sugestiva que clara, sin embargo, puede recordarse que ese “algo más” que intenta toda filosofía substantiva de la historia, respecto a la investigación histórica, es hablar sobre el futuro de la historia, específicamente, profetizar sobre el modo en que debe darse o acontecer su propio final. Ahora, desde esta posición, sería muy fácil concluir que se tiene una idea general sobre lo que es una filosofía substantiva de la historia, por lo que podría resolverse fácilmente la siguiente pregunta: ¿De qué *estructura* está hablando Danto cuando dice que “el fin del arte sólo puede ponderarse desde la estructura de *una* filosofía de la historia”?

Pero, a pesar de todo lo dicho, aún no puede responderse a esto, ya que lo que Danto dice es que es *una* filosofía de la historia la que permite comprender adecuadamente su tesis, no la noción general de *la* filosofía de la historia. Existe una gran diferencia entre ambas

²² DANTO, Arthur C. *Historia*, Op. cit., p. 29.

²³ Ibidem.

expresiones, ya que el artículo definido “una” remite inmediatamente a la exclusión de una pluralidad de opciones que quedan inmediatamente canceladas. No puede olvidarse el sentido preciso que encierra decir *una* filosofía de la historia. Por la misma razón, si se tuviera el *análisis descriptivo* completo de lo que es *la* filosofía substantiva de la historia, no por ello se tendría la respuesta a la cuestión formulada anteriormente. Como mucho se tendría una manera para identificar filosofías substantivas de la historia, mas no para conocer a cuál decidió apelar Danto cuando hacía referencia a *una* de ellas.

Pero esta última indicación puede ser útil para poder resolver el interrogante planteado, ya que si se conoce la manera de identificar cuáles son filosofías substantivas de la historia, sólo queda preguntarle a Danto cuál de todas ellas utilizó para formular su tesis sobre el fin del arte, probando si en efecto es una filosofía substantiva a partir de los resultados obtenidos en el análisis. Así, manteniéndose aún dentro del campo de indagación propio de la filosofía analítica de la historia, la única manera de conocer cuáles son filosofías substantivas es teniendo una descripción tan detallada y universal de la noción general de las mismas que sirva para identificarlas a todas y cada una de ellas como ejemplos de una misma manera de investigar la historia. Danto nos proporciona ello gracias al siguiente análisis, el cual fue desarrollado por el autor a través de la siguiente argumentación:

1. La historia se expresa en *el lenguaje histórico*, por lo cual todas sus realizaciones lingüísticas, llamadas *sentencias históricas*, describen sucesos ocurridos en algún momento del pasado.
2. El objetivo ideal a alcanzar por la historia sería la realización de una *crónica ideal*, entendida como el registro completo, por medio de *sentencias históricas*, del conjunto total de acontecimientos ocurridos en el pasado.
3. Pero, la filosofía substantiva de la historia se expresa en *el lenguaje del tiempo*, el cual no limita sus realizaciones lingüísticas a *sentencias históricas*, sino que también utiliza sentencias sobre el presente como si fuera visto desde el futuro y sobre el futuro mismo como algo conocido.

4. / Por lo tanto, el objetivo ideal de la filosofía substantiva de la historia no sería la realización de una *crónica ideal*.

En este argumento puede verse que la filosofía substantiva quiere hacer algo *más* que la investigación histórica normal, aunque no se indica de manera positiva qué quiere decirse con ello. Sin embargo, esto había sido dicho anteriormente, pero ahora hay más información para aclarar qué era eso que quería hacer de *más*. La premisa número 3 de este argumento nos da una indicación para responder a la pregunta al señalar que los resultados de su investigación son formulados en el lenguaje del tiempo, por lo cual también puede hacer uso de “realizaciones lingüísticas incorrectas” desde un tipo de marco lógico que haya logrado extender los criterios de explicación histórica. Dicho esta vez en palabras de Danto: “Más o menos se podría decir que, en contraposición incluso con el ejemplar más ambicioso de escritura histórica normal, un filósofo de la historia trata de proporcionar una explicación del *conjunto* de la historia”²⁴.

La elaboración de una *crónica ideal*, objetivo regulador último de la investigación histórica normal, no es equivalente a la pretensión substantiva de relacionar *significativamente* todos los acontecimientos relevantes que hacen parte de la noción amplia de *conjunto de la historia*. ¿Qué quiere decir la expresión ‘*conjunto de la historia*’? El siguiente argumento lo aclarará:

1. La filosofía substantiva de la historia tiene como objetivo ideal realizar una relación completa y significativa del *conjunto de la historia*.
2. El *conjunto de la historia* es equivalente a todos aquellos sucesos relevantes y significativos ubicados en el pasado, el presente y el futuro.
3. / Por lo tanto, la filosofía substantiva de la historia tiene como objetivo ideal realizar una relación completa de todos aquellos sucesos relevantes y significativos ubicados en el pasado, el presente y el futuro.

La conclusión de este argumento tiene un resultado positivo frente a la pregunta sobre qué es la filosofía substantiva, ya que puede decirse que es un tipo de investigación con un objetivo ideal regulador determinado por la noción amplia del *conjunto de la historia*. Así, todos aquellos intentos de desarrollar una relación completa de los sucesos relevantes y significativos del pasado, el presente y el futuro, serán clasificados como ejemplos de filosofía substantiva. Sin embargo obsérvese el siguiente esbozo de un registro del *conjunto de la historia*, el cual evidenciará algunos problemas inherentes al anterior argumento:

- El origen del universo se dio en las coordenadas t_0 (*tiempo cero*) y (x, y, z) coordenadas dentro de un modelo tridimensional.
-
-
- El hombre aprende a manipular el fuego en t_5 y en p .
-
- Nace Jesucristo, en Belén, un pueblo de la región de Judea, en el año 24 del reinado de César Augusto, primer emperador de Roma.
-
- Inicia la revolución Francesa, en 1789, con la toma de La Bastilla de París.
-
- John Smith, compra 0.5 peniques de pan en la tienda Johns' Baker, en la ciudad de Londres, en 1899.
-
- Usted está leyendo esta frase en este momento.
-
- En el año 2875 estallará la Gran Guerra en lo que hoy son los Estados Unidos de América, que destruirá completamente el planeta tierra.

²⁴ Ibidem.

Esto es sólo un bosquejo del *conjunto de la historia*, pero tiene algunos defectos que pueden solucionarse fácilmente- ¡bueno, al menos eso puede esperarse! El primero tiene que ver con la posibilidad de incluir el desarrollo del universo como parte de la historia, ya que puede objetarse que la historia es exclusiva de los seres humanos, por lo cual cualquier sentencia que no los incluyese dejaría de ser parte del *conjunto de la historia*. El segundo consiste en la serie de puntos suspensivos, los cuales hacen relación a todo lo que no se conoce y deja espacios vacíos en la elaboración total de la relación. Unido a esto se tienen todas las variables que no pueden llenarse con valores precisos a causa de la falta de información correspondiente. Estas dificultades pueden eliminarse, primero eliminando aquellas sentencias donde no aparezcan seres humanos, y segundo, imaginando que algún ingenioso adelanto científico- tecnológico, en pro de la argumentación, solventará satisfactoriamente las últimas dificultades.

Pero aún quedan más obstáculos para escribir el registro completo del *conjunto de la historia*, ya que así se tuviera una descripción de todos y cada uno de los sucesos del pasado, no todos serían relevantes para la historia. Este es un problema difícil de resolver, y tiene que ver con la distinción entre *crónicas* y *narraciones** que Danto expone en su segundo capítulo de "Narration and Knowledge". Sin embargo, podría decirse que no todos los eventos del pasado son parte del *conjunto de la historia*, ya que los que interesan son aquellos considerados como *relevantes* y *significativos* para construir la anhelada relación. Hasta el momento no se tiene un criterio para determinar cuáles eventos poseen ambas propiedades, lo cual sería un asunto a tener en cuenta un poco más adelante por parte de algún filósofo sustantivo interesado en ello. Pero, con miras a evaluar el anterior esbozo, puede asumirse que estas dificultades han sido resueltas, lo que permite pasar a considerar las descripciones relativas al presente.

* Danto intenta saber en este capítulo si existe una distinción entre lo que los filósofos de la historia han denominado *crónica* y *narración*. Aunque este no es un asunto relevante para este trabajo, sin embargo, acá se asumirá que sólo los registros que describan aspectos relevantes del pasado serán parte del *conjunto de la historia* y todos aquellos relativos a sus aspectos accidentales serán considerados como material para escribir lo que algunos filósofos como Benedetto Croce ha denominado *crónicas*. Para conocer la descripción que hace Danto de la tesis de Croce, véase: DANTO, A, *Historia*, Op. cit., p. 59.

Existiría un asunto bastante complicado en este sentido, ya que todas las objeciones aplicadas a los registros del pasado se hacen extensivas al presente, dado que no todo evento presente será considerado relevante desde la noción del *conjunto de la historia*. Así mismo, todo lo que se dijo del pasado y presente puede decirse del futuro, aunándole la dificultad de que sólo pueden hacerse predicciones o profecías de él, lo cual plantea serias dudas al proyecto mismo que intenta llevar a cabo la filosofía substantiva de la historia. ¡Demasiadas preocupaciones para un solo filósofo!

Sin embargo, para evitar hacer tantas suposiciones y resolver las dificultades anteriormente expuestas, existe otro análisis de Danto que permite entender qué sería una relación completa y significativa del *conjunto del pasado*, el cual comenzaría con saber qué es una filosofía substantiva de la historia en términos de todos y cada uno de sus elementos constitutivos. Cualquiera puede objetar que estaba intentándose establecer qué es lo que es la filosofía substantiva de la historia a partir de la noción del *conjunto de la historia*, y ahora quiere hacerse lo contrario, con lo cual se produce una *petición de principio*. Pero esta se elimina si se considera que tanto de la filosofía substantiva como del *conjunto de la historia* se tiene casi la misma información, es decir, que ambas hablan en cierto sentido del futuro, por consiguiente, elegir uno u otro camino llega a ser una cuestión irrelevante en este caso; así, empezar por cualquiera de ellas es casi lo mismo, ya que las condiciones de su comprensión son en este momento muy semejantes.

Esta última orientación es acorde con el análisis de Danto, ya que según él, una *crónica ideal*, tal como fue presentada anteriormente: “proporcionaría, como mucho, los elementos necesarios para una filosofía substantiva del conjunto de la historia. El concepto de dato es correlativo con el concepto de teoría, y lo que sin más se sugiere aquí es que la filosofía substantiva de la historia es un intento de descubrir un tipo de teoría que se ocupa de la noción, (...), de conjunto de la historia”²⁵. Por lo tanto, el orden de indagación exige que se aclare primero qué es filosofía substantiva de la historia, para conocer subsiguientemente desde allí qué quiere decir, en sentido estricto, la expresión *el conjunto de la historia*.

Danto dice, tras análisis descriptivo, que toda filosofía substantiva de la historia está constituida no por una, sino por dos tipos de teorías: las *descriptivas* y las *explicativas*.

1. Una teoría descriptiva “trata de mostrar una pauta en los acontecimientos que constituyen todo el pasado, y proyectar esa pauta sobre el futuro, manteniendo, por lo tanto, la tesis de que los acontecimientos en el futuro, o bien se repetirán, o bien completarán la pauta exhibida por los acontecimientos pertenecientes al pasado. (y)
2. Una teoría explicativa (que) es un intento de dar cuenta de esta pauta en términos causales”²⁶.

Un ejemplo concreto de lo que es una filosofía substantiva, retomado de “Narration and Knowledge”, sería el trabajo sobre la historia realizado por Marx y Engels en algunas de sus obras. Aplicándole al trabajo de estos las conclusiones anteriores sobre *la* filosofía substantiva, la formulación particular de lo que es *una* filosofía de la historia, en este caso la de Marx- Engels, podría simplificarse de la siguiente manera:

1. La historia muestra una pauta que consiste en el conflicto de clases, en el que “una clase genera su antagonista a partir de las condiciones de su propia existencia y es superada por ella: ‘toda la historia es la historia de la lucha de clases’ ”²⁷. Esta sería la teoría descriptiva del marxismo.
2. Además, “Esta pauta perdurará en la medida en que sigan operando ciertas fuerzas causales, y en el intento de identificar esas fuerzas causales con diferentes factores económicos es lo que constituye la teoría explicativa del marxismo”²⁸.

²⁵ Ibid., p. 30.

²⁶ Ibid., pp. 30, 31.

²⁷ Ibidem.

²⁸ Ibidem.

Según todo esto, la noción del conjunto de la historia, en el marxismo, sería equivalente a todos aquellos eventos del presente, el pasado y el futuro, que muestren en sí algún rasgo relevante y significativo para mantener la pauta que posibilita el conflicto de clases, además de que deberán estar estrechamente ligados a factores económicos, ya que son éstos últimos los únicos que mantienen funcionando las fuerzas causales que movilizan la historia. Así, no todos los eventos serán parte del registro a elaborar, sino solamente aquellos que sean relevantes y significativos desde la conjunción de una teoría descriptiva y una explicativa.

Vale anotar que, a pesar de las críticas que puedan lanzarse contra tan esquemática reducción de la filosofía elaborada conjuntamente por Marx y Engels, la improcedencia de las mismas radica en que el interés último de Danto no se enfoca en la interpretación de algún problema regional dentro de dicha filosofía de la historia, sino en alcanzar un análisis completo, en sus elementos constitutivos, de la filosofía substantiva de la historia, el cual sólo puede llegar a ser refutado si no lograra identificar adecuadamente todos y cada uno ejemplos de tal tipo de filosofía. En este caso la exposición hecha de la filosofía de la historia de Marx sería una aplicación concreta de las conclusiones generales alcanzadas en el análisis, y por consiguiente, las objeciones contra el trabajo de Danto deberían dirigirse al nivel indicado, es decir, aquel que permite llegar a la conclusión de que “una teoría explicativa equivale a una filosofía de la historia sólo y en la medida en que se encuentra conectada con una teoría descriptiva”²⁹.

Así, asumiendo que el análisis ha sido exhaustivo, y una vez se ha ganado en comprensión qué es una filosofía substantiva de la historia, se tienen todos los elementos para construir un registro completo del conjunto de la historia. Esto es así porque ya se conoce todo lo necesario y suficiente para determinar qué eventos son relevantes y significativos en la construcción de tales registros, es decir, porque se tienen a disposición las teorías descriptiva y explicativa que hacen posible la identificación de los mismos sin importar cuál sea su correspondiente ubicación temporal. Por ejemplo, de un evento que está

ocurriendo en estos momentos puede decirse que es relevante y significativo para el conjunto de la historia si permite proyectar hacia el futuro la pauta que han mostrado los acontecimientos hasta este momento. Esto también será extensivo para los eventos del futuro, obteniéndose la conclusión de que se tienen dos teorías que en conjunto permiten construir, en principio, el registro completo del conjunto de la historia.

Ahora, una vez se ha aclarado tanto lo que es *la* filosofía substantiva de la historia, como lo que es el conjunto de la historia, sólo basta preguntarle a Danto cuál era *aquella* filosofía substantiva que le permitió formular la tesis del fin del arte; determinada por el artículo definido femenino del singular. Aunque parezca una broma, la respuesta ha estado desde el principio al comienzo de este capítulo, en la primera cita con la cual se abre esta parte del texto. Fue gracias a la filosofía de la historia de Hegel que Danto pudo plantear y ponderar adecuadamente tal tesis; pero todo este recorrido no ha sido en vano, ya que ahora se tienen las condiciones suficientes y necesarias para entender por qué la filosofía de la historia de Hegel fue la escogida por el filósofo analítico de la historia para trabajar su filosofía del arte.

Hay una idea muy precisa en “The End of Art”, donde Danto piensa que: “el gran drama de la historia, el cual es en Hegel una divina comedia del espíritu, puede terminar en un momento de auto- iluminación final, donde la iluminación consiste en el conocimiento del sí mismo del espíritu”³⁰. Según esto, la historia sería el desarrollo en el que el espíritu logra alcanzar el reconocimiento de sí mismo como espíritu; pero, a pesar de esta caracterización general, aún no se posee todo aquello que permite entender la filosofía de la historia de Hegel en términos de sus correspondientes teorías descriptiva y explicativa. Sin embargo, más adelante afirmará Danto algo que permite complementar lo anterior, según lo cual: “La gran obra filosófica (...) *Fenomenología del Espíritu*, es un trabajo en el que el héroe es el espíritu del mundo – a quien Hegel llama *Geist*-, cuyos estadios evolutivos hacia el auto-

²⁹ Ibidem.

³⁰ DANTO, A, *The End*, Op. cit., p. 111. “So the great drama of history, which in Hegel is a divine comedy of the spirit, can end in a moment of final self-enlightenment, where the enlightenment consists in itself”.

conocimiento, y hacia la auto- realización a través del auto- conocimiento traza Hegel dialécticamente”³¹.

¿Por qué es necesario analizar la filosofía de la historia de Hegel en términos de sus teorías constitutivas? Porque, según la argumentación presentada hasta este momento, únicamente con ellas podría, en principio, ponderarse adecuadamente la tesis del fin del arte. Por consiguiente, a partir de todas las anteriores ideas puede decirse que la filosofía substantiva de la historia de Hegel está constituida de la siguiente manera, es decir, que sus correspondientes teorías explicativa y descriptiva son las siguientes:

1. La teoría descriptiva consistiría en un proceso dialéctico, en el cual el espíritu (**Geist**), intenta alcanzar el auto- conocimiento de sí mismo al final de su desarrollo histórico. La pauta a seguir será la dialéctica, en este caso, el patrón por medio del cual se van negando aquellas caracterizaciones erradas que tiene el espíritu de sí mismo, dando paso a una nueva configuración suya que también deberá ser sometida a prueba, hasta alcanzar la auto- iluminación y el auto- conocimiento del espíritu como espíritu en la figura final del proceso.
2. La teoría explicativa sería aquella relación causal que hay entre una figura A y B, donde A es anterior a B, la cual continuará hacia C, D, E, (...), siempre y cuando el espíritu no haya alcanzado la figura final donde pueda conocer su sí mismo como espíritu. Así, la explicación en términos de una fuerza causal depende del mismo espíritu y su capacidad para mantener en movimiento las fuerzas que le permitan desplegarse totalmente hasta alcanzar su estado final de auto- conocimiento.

Parece que a partir de este análisis se tiene todo lo suficiente y necesario para entender la tesis del fin del arte, ya que una vez aclarado lo que Danto quería decir por *la* filosofía substantiva de la historia, y tras saber que era la de Hegel aquella que utilizó para formular

³¹ Ibid., p. 110. “The great philosophical work *Fenomenology of Mind*, (...) is a work whose hero is the spirit of the world – who Hegel names *Geist*- the stages of whose development toward self-knowledge, Hegel

su tesis, sólo quedaría entrar a valorar el fin del arte en sí mismo. Pero, aunque la pregunta que se había hecho al principio estaba orientada a tratar de saber qué era *la* filosofía substantiva, ésta simplemente era un medio para conocer la *estructura* presente en *una* filosofía de la historia determinada. Es así como todavía falta establecer cuál es esa *estructura* de la que se está hablando, aunque no hay desfallecer en el intento ya que se tiene un largo trecho recorrido al saber que el derrotero adecuado sólo tiene que buscarse en la filosofía de la historia de Hegel.

Afortunadamente no hay que ir demasiado lejos, ya que Danto proporciona la anhelada respuesta de manera explícita. Esta vez la idea utilizada vendrá de la obra “Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia”, en la cual el autor dice lo siguiente: “La temprana obra maestra de Hegel, *La fenomenología del espíritu*, tiene forma de **Bildungsroman**, en el sentido de que su héroe, el **Geist**, atraviesa una serie de etapas con el fin de alcanzar no sólo el conocimiento mismo, sino también la toma de conciencia de que su conocimiento podría ser vacío sin esa historia de peripecias, contratiempos y entusiasmos”³².

Según esto, para Danto “La fenomenología del espíritu” tendría un tipo particular de estructura, que ordena y regula la travesía del espíritu hasta alcanzar la *iluminación* final en el auto- reconocimiento de sí mismo, y a lo largo de la cual recorrería una serie de estados que conducen a la figura última donde logrará reconocer su identidad última como algo espiritual. En otras palabras, mirando el **Bildungsroman*** desde un nivel más general y abstracto, éste sería una *estructura narrativa* que de manera formal organizaría los

traces dialectically”.

³² DANTO, A, *Después*, Op. cit. p. 27.

* Originalmente el *Bildungsroman* fue un concepto para designar un género literario, el cual obtuvo su forma definitiva en la obra *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* de J.W.Goethe. Sin embargo como estructura narrativa fue ampliamente utilizada en la literatura romántica alemana, por ejemplo en Novalis y su obra *Enrique de Ofterdingen*. Esto podría llevar a conjeturar que gracias al ambiente espiritual de la Alemania de principios de siglo XIX, Hegel introduciría esta misma estructura en “La fenomenología del Espíritu”, pero esto queda fuera del alcance de este trabajo, ya que sería un trabajo más adecuado para un historiador o algún crítico literario, algo que aquí no sería prudente tratar de asumir. Véase: CARANDELL, Josep María. *Novalis y el romanticismo*. En: *Novalis, Himnos a la Noche / Enrique de Ofterdingen*. Madrid: RBA, 1994.

episodios de “La fenomenología del espíritu” en un relato de acuerdo al estado final que deberá alcanzar el mismo. De esta manera, cuanto le ocurra al personaje, en el caso de Hegel se hablaría del espíritu o *Geist*, adquiere un sentido continuo y lineal, siempre y cuando sea una parte necesaria para alcanzar el clímax final donde se dará el auto-conocimiento total de su propia identidad.

En este momento puede decirse sin temor a equivocarse que para poder ponderar adecuadamente la tesis del fin del arte es necesario tener en cuenta la estructura narrativa de **Bildungsroman** presente en la filosofía substantiva de la historia de Hegel. Sólo restaría una pregunta respecto a esto: ¿Por qué es tan importante el **Bildungsroman** para Danto? Esto es así por que solamente con él pueden resolverse cuestiones que fueron abiertas por la teoría descriptiva y a las cuales ésta no podría dar una respuesta adecuada.

Recuérdese que tal teoría trata de mostrar la existencia de una pauta que va a ser proyectada hacia el futuro, ante lo cual pueden pensarse dos posibilidades referentes a lo que fue enunciado en ella: o bien, la pauta conduce a que los eventos del pasado se repitan indefinidamente, de manera que el pasado sea semejante en el futuro; o bien la pauta es completada definitivamente en el futuro cuando culmine el proceso que hacía efectiva su existencia. Pero, desde el análisis hecho por Danto no puede elegirse entre ninguna de las alternativas, ya que nunca fue presentado un elemento que permitiera optar por alguna de ellas, sugiriendo, por consiguiente, la siguiente pregunta sin obtener una respuesta precisa: ¿Deberá la pauta encontrada en los acontecimientos del pasado proyectarse indefinidamente hacia el futuro o bien alcanzará su disolución en el momento que alcance el estado final hacia el cual se dirige, tras lo cual dejará de ser operativa?

De esta manera, podría hablarse de dos clases de filosofías substantivas de la historia, considerando la distinción anterior, ya que existirían aquellas caracterizadas por un futuro abierto pero determinado, donde los eventos futuros se darán esencialmente de forma semejante a lo ocurrido en el pasado; y aquellas otras con un futuro cerrado y determinado,

donde la pauta continuará operando siempre y cuando no se alcance el significado último hacia el cual siempre ha estado orientada. Precisamente, el **Bildungsroman** no sólo es la *estructura narrativa* que permite hacer esta discriminación conceptual, ya que además proporciona la posibilidad de responder a ulteriores cuestiones respecto a la teoría descriptiva de la filosofía de la historia. Sobra decir que sólo las filosofías de la historia con futuro cerrado y determinado poseen como estructura el **Bildungsroman**, ya que únicamente ellas pueden determinar categóricamente que un relato o historia ha terminado definitivamente.

Ahora, volviendo a la lectura que hace Danto de la filosofía de la historia de Hegel, el **Bildungsroman** que subyace en ella se desplegaría completamente una vez el espíritu (**Geist**), alcance la iluminación última en el auto-conocimiento de sí mismo como algo espiritual, con lo cual el final de su travesía se plantearía en términos del reconocimiento de su propia *identidad* tras completar el desarrollo de su estructura:

“La culminación de la búsqueda y destino del espíritu (Geist) es, tal como resultar ser, la filosofía, de acuerdo con el esquema de Hegel, en gran parte porque la filosofía es esencialmente reflexiva, en el sentido de que la pregunta por su identidad es parte de lo ella es, su propia naturaleza es uno de sus mayores problemas. En verdad, la historia de la filosofía podría ser leída como la historia de las erradas identidades asumidas por la filosofía, y sus fracasos en verse a través y a sí misma”³³.

Esta interpretación de Danto permite introducir varias cosas, pero la más relevante de todas es que insinúa la manera de comenzar a considerar la relación que tiene el arte dentro del desarrollo del espíritu hacia su destino filosófico. Según Hegel, el arte es una de aquellas figuras que el espíritu en algún momento debe adoptar para alcanzar su auto-iluminación final. Puede decirse que es una de las “identidades erradas” que el espíritu asume en uno de los momentos de su despliegue, pero que es un extravío necesario que le permite

³³ DANTO, A, *The End*, Op. cit. p.110. “The culmination of Geist’s quest and destiny is, as it happens, philosophy, according to Hegel’s scheme, largely because philosophy is essentially reflexive, in the sense that the question of what it is is part of what it is, its own nature being one of its major problems. Indeed, the history of philosophy maybe read as the story of philosophy’s mistaken identities, and of its failures in seeing through and its to itself”.

introducirse en el mundo espiritual donde logrará alcanzar definitivamente la culminación de su larga agonía. Se hace necesario enfatizar esto, ya que siguiendo a Danto, sólo ubicando al arte como parte del desarrollo del espíritu puede hablarse del fin del mismo como su auto-disolución en una figura posterior a él mismo: “El arte es uno de estos estados - en realidad, uno de los más próximos al estado final en el retorno del espíritu hacia sí mismo, por medio de sí mismo - pero es un estado por medio del cual debería ser llevado hacia el doloroso ascenso de la redentora cognición final”³⁴.

¿Cuál será la figura que releve al arte, llevándolo a ser parte de una transformación que simultáneamente le permitirá alcanzar un estado más cercano al reino espiritual mientras deja de ser parte del despliegue del **Geist** a lo largo de la historia en su retorno hacia sí mismo? Una última cita de Danto aclarará esto: “Es posible leer a Hegel como si estuviera pretendiendo que la historia filosófica del arte consistiera en que éste fuera absorbido en últimas dentro de su propia filosofía, demostrando que la auto- conceptualización es una posibilidad genuina y garantía de que hay algo para quien su identidad consiste en su propio auto-entendimiento”³⁵.

Resumiendo la anterior cita en dos conceptos diferentes, el fin del arte sería equivalente a pensarlo de la siguiente manera:

1. Como la culminación de su participación en el desarrollo histórico del espíritu, con lo cual “la historia y el arte deben ir en direcciones diferentes”, y
2. Como la posibilidad de que el arte se convierta en su propia filosofía; desde la cual podrá libremente indagar su verdadera esencia, gracias a todos los medios conceptuales que pueda proveerle su propio conocimiento auto- reflexivo.

³⁴ Ibidem. “Art is one of these stages- indeed, one of the nearly final stages of spirit’s return to spirit through spirit- but it is a stage which must be gone through in the painful ascent toward the final redeeming cognition”.

³⁵ Ibid., pp. 110, 111. “It is possible to read Hegel as claiming that art’s philosophical history consists in its being absorbed ultimately into its own philosophy, demonstrating then that self- theoretization is a genuine possibility and guarantee that there is something whose identity consists in self- understanding”.

En otras palabras, y esto deberá aclararse a lo largo del siguiente capítulo, el fin del arte es la posibilidad conjunta de que el arte se transforme en un *arte post-histórico* y en *filosofía del arte*. Debe reconocerse que esto aún es bastante vago, así que retomar el estado de la indagación en una pregunta será lo más adecuado: ¿Qué quiere decirse con todo esto?

3. EL FIN DEL ARTE.

“Reconozco que todo lo que hago está relacionado con la muerte”

Andy Warhol³⁶.

El capítulo anterior finalizó con la afirmación categórica de que el fin del arte implica la transformación de éste en arte post- histórico y filosofía del arte. Evidentemente, nada de esto está claro ni preciso, por eso el objetivo principal de este capítulo será tratar de encontrar todos los elementos necesarios y suficientes para que haya una comprensión más amplia, sino completa, de tal tesis. Pero, para conseguir esto es conveniente tomar otra vía de análisis, esta vez desde una ruta de acceso que permita una sucesión más deductiva y ordenada en la presentación del tema que se está trabajando.

Además, tal cambio de dirección depende de algo más y es la consideración relativa a la fecundidad que brinda encontrar un nuevo enfoque desde el cual entender la tesis del fin del arte. Por eso, en la primera parte de este capítulo se examinará el fin del arte como si fuera una profecía realizada por un filósofo substantivo de la historia respecto al futuro del arte. Simultáneamente, junto a esta manera de considerar el problema se irá dando la discusión de la relación entre las nociones del *fin del arte* y *muerte del arte*, tratando de mostrar que de la primera de ellas no se deriva la conclusión de que en el futuro no puedan existir prácticas u obras que lleguen a ser calificadas como artísticas, siendo esto último el sentido preciso de la segunda noción.

En la segunda parte se considerará la posibilidad de interpretar el fin del arte como una tesis respecto a la desaparición de la *innovación* en el terreno práctico y ontológico del arte. Esta posición será descartada como candidata a ser identificada con la propuesta de

³⁶ HONNEF, Klaus. *Andy Warhol*. Colonia: Taschen, 2000, p. 50.

Danto, ya que éste último tiene interesantes argumentos que permiten rechazar la idea de que una vez desaparezca la *innovación* del campo artístico, sobrevendría con ello inmediatamente el fin del arte, tal como él lo entiende. Todo esto se elaborará a partir de dos ejemplos relativos a artistas contemporáneos, con los cuales podrá erigirse la distinción entre una tesis del fin del arte entendida como la desaparición de la innovación en el arte, de aquella otra elaborada por Danto en términos de la culminación de un relato o historia.

La tercera sección está escrita para analizar el fin del arte como una *profecía* de un filósofo substantivo de la historia sobre la culminación de una historia o relato. Se intentará mostrar que tal intento es lógicamente válido si se construye un argumento que logre evitar las objeciones que el mismo Danto elaboró en contra de las profecías, presentadas en el primer capítulo de su obra “Narration and Knowledge”. Esta parte intentará mostrar que es posible hablar del futuro, en cierto sentido, siempre y cuando pueda declararse, sin lugar a dudas, que ha terminado de desplegarse determinada estructura narrativa. Además, en esta parte se hablará de un hecho ocurrido en el mundo del arte de 1964, gracias al cual Danto llegó a elaborar sus ideas filosóficas relativas al arte. Aunque esto podría considerarse un asunto adecuado para una biografía intelectual del filósofo, más no algo digno de considerarse filosóficamente, se mostrará que esta última apreciación es totalmente errónea, ya que fue precisamente el hecho artístico ocurrido en el 64 lo que le permitió pensar seriamente que el arte había llegado definitivamente a su fin.

A continuación, a pesar de que debería seguirse con el orden de la argumentación para conocer porqué fue tan importante 1964 y cuál fue el acontecimiento artístico de ese año que impactó tanto a Danto, en el cuarto apartado se hace una extensa digresión en torno *al problema de los indiscernibles* y la importancia filosófica que tiene éste para entender el fin del arte. Se elaborará un pequeño debate con el fin de observar algunas discusiones que se han dado alrededor de la formulación del problema, tratando de señalar que es una cuestión aún abierta a la indagación filosófica, pero que en este caso se hace absolutamente imperativo considerarlo como un problema adecuadamente formulado para entender el asunto central de este trabajo.

Saliendo de la digresión y retomando las huellas argumentativas, en la quinta sección se retoma el problema del fin del arte de Danto, introduciendo *la historia del arte moderno* como horizonte desde el cual entender la manera en que aparece el problema de los indiscernibles en el campo del arte. Además se revelará la identidad del desconocido artista contemporáneo que en 1964 expuso en la ciudad de New York la obra más importante, filosóficamente hablando, del arte del siglo XX. Para terminar esta parte, se examinará lo que se entiende por un arte *post-narrativo* o *post-histórico*, teniendo como referencia el relato específico en torno al arte denominado *modernismo*.

En la sexta y última sección se retomarán los elementos más importantes desarrollados a lo largo del texto, tratando de mostrar que el fin del arte puede entenderse de muchas maneras, aunque todas hacen referencia última a la aparición de aquellas condiciones que hacen posible establecer definitivamente la identidad del arte dentro de una filosofía del arte. Dicho sucintamente, en este apartado se mostrará de qué forma el fin del arte es simultáneamente solución y problema a la búsqueda de lo auténticamente esencial en el arte.

3.1. I: “Hay visiones filosóficas de la historia que permiten, o incluso demandan, una especulación sobre el futuro del arte. Tal especulación tiene que ver con la pregunta de si arte tiene un futuro, y deben ser distinguida de aquella que simplemente le interesan las características del arte del futuro, si suponemos su continuidad” ³⁷.

Con estas palabras comienza Danto su artículo de 1984, titulado “The End of Art”. En él establece claramente, al menos puede conjeturarse que esto es lo que hace, que para indagar sobre el fin del arte debe existir una clara distinción entre la pregunta por el *futuro*

³⁷ DANTO, A, *The End*, Op. cit., p. 82. “There are philosophical visions of history which allow, or even demand, a speculation regarding the future of art. Such speculation concerns the question of whether art has a future, and must be distinguished from one which merely concerns the art of the future, if we suppose art will go on and on.”

del arte, es decir, por *las condiciones de posibilidad del futuro del arte*, de aquella otra que se formula en torno a las características del *arte del futuro*. Por lo tanto, si puede establecerse que el fin del arte implica la desaparición de aquellas condiciones que hacían posible especular sobre *el futuro del arte*, entonces ésta última expresión hace referencia a un nivel distinto al que indaga por las características del *arte del futuro*. Precisamente, esta será la conjetura inicial que se asumirá para comenzar a buscar el sentido preciso que Danto otorga a su tesis.

Esta discusión es importante, ya que posteriormente, en las secciones V y VI, el problema se transformará en la pregunta por la legitimidad filosófica de pensar *el arte del futuro* como *estructurado históricamente*, que dicho de otra manera sería equivalente a la siguiente cuestión: ¿Existen aún las condiciones que hagan posible pensar el arte del futuro estructurado históricamente o es verdad que el fin del arte implica la idea de que se ha dado un hecho en el mundo que convierte en vana dicha pretensión? Pero, para responder a ello, es necesario conocer previamente la distinción que Danto establece entre el futuro del arte y el arte del futuro, siendo de gran utilidad para ello comenzar con el debate que mantuvieron Danto y el filósofo Joseph Margolis en relación al tema.

Joseph Margolis en su artículo “The Endless Future of Art”^{*} (El interminable futuro del arte), llegó a considerar que la formulación del fin del arte de Danto en realidad implicaba la idea de *la muerte del arte*. Por lo tanto, argumentó que nociones como pasado y futuro pertenecen exclusivamente a los relatos sobre el arte, los cuales son construcciones lingüísticas estructuradas que no son esenciales al mismo, dado su carácter accidental y contingente en relación al concepto mismo. Además, si bien es posible hablar tanto de un comienzo como de un fin del relato del arte moderno, por ejemplo, tal situación no afectaría en ningún modo al arte mismo, el cual estaría allende a las construcciones narrativas que se elaboren alrededor suyo, por lo cual puede seguir manifestándose indefinidamente en cuantas formas posibles lleguen a ingeniarse los artistas del futuro.

^{*} Para el artículo de Margolis, véase: MARGOLIS, Joseph. *The Endless Future of Art*. In: HAAPALA, Arto, LEVINSON, Jerrold y RANTALA, Veikko. *The End of Art and Beyond*. New York: Humanities Press. 1996.

¿Qué aspectos de la obra de Danto provocaron tal indignación en el filósofo? El origen de esta confusión fue en parte culpa de éste, ya que el sugestivo epígrafe que iluminaba la interpretación general del texto del 84, retomado de una composición poética elaborada por Marius de Zayas, insinuaba que *el fin del arte* era equivalente a la *muerte del arte*. Aunque estas dos expresiones podrían mantener una relación de total sinonimia, lo cual sólo puede establecerse tras una investigación sobre el uso de ambas, la expresión muerte del arte, por su afiliación biológica con la idea de culminación de la vida, presenta rasgos que la hacen más cercana semánticamente a nociones tales como aniquilamiento y exterminio, para dar dos ejemplos cualesquiera; pero el significado del concepto fin es mucho más amplio que esto, y a pesar de que podría comprenderla, como cuando se dice, “el fin de la vida es la muerte”, también pueden construirse oraciones donde tal identificación con el concepto de muerte no sea tan explícito. Así, cuando alguien dice, “por fin han sido recompensados todos mis esfuerzos”, se está señalando la feliz culminación de una serie de actos que consiguieron alcanzar adecuadamente el objetivo por el cual fueron realizados, mas no implica para nada la desaparición de alguien o algo a causa de la muerte.

Sin embargo, Margolis tenía buenos motivos para atribuir a Danto la identificación de la muerte del arte con el fin del arte, y para entender las razones que condujeron a ello; así que vale transcribir la estrofa que dio paso a la mencionada objeción de identificación conceptual:

“El arte ha muerto.

Sus movimientos actuales no reflejan la menor vitalidad;

ni siquiera muestran las agónicas convulsiones que preceden a la muerte;

no son más que las mecánicas acciones reflejas de un cadáver acometido a una fuerza galvánica”³⁸.

³⁸ DE ZAYAS MARIUS. *The Sun Has Set*. In: DANTO, Arthur. *The End*, Op. cit., p. 81. “Art is dead. Its present movements are not all indications of vitality; they are not even the convulsions of agony prior to death; they are mechanical reflex actions of a corpse submitted to galvanic force”.

Es comprensible que Margolis interpretara a partir de este epígrafe que la tesis del fin del arte es equivalente a la imposibilidad de que existan obras de arte en el futuro, lo cual implicaría la muerte práctica y ontológica del arte. De esta manera, se estarían considerando como totalmente aniquilados dos aspectos del arte íntimamente ligados. Dicho de otra manera, con ello se estaría haciendo relación tanto a la imposibilidad de que las prácticas humanas futuras presenten aquellos rasgos pertinentes para ser calificadas como artísticas, como al hecho de que ninguno de los productos generados por alguna de ellas pudiera ser calificado como obra de arte. Pero además, se muestra que el problema de tomar unívocamente la frase el arte ha finalizado, como si dijera el arte ha muerto, consiste en que encubre las posibilidades práctica y ontológica de que exista el arte del futuro, tal como trató de señalarlo Danto en su obra de 1997, “Después del fin del arte. El Arte Contemporáneo y el linde de la historia”, escrita como un esfuerzo por precisar la vaga noción presentada por primera vez en el 84:

“Mi opinión no era que no debía haber más arte (lo que realmente implicaba la palabra “muerte”), sino que cualquier nuevo arte no podía sustentar ningún tipo de relato en el que pudiera ser considerado como su etapa siguiente. Lo que había llegado a su fin era ese relato, pero no el tema mismo del relato”³⁹.

Tal como puede verse en lo anterior, Danto tuvo que aclarar conceptualmente su formulación sobre el fin del arte, mostrando que a partir de la afirmación de que un relato sobre el arte no tiene más futuro no se deriva necesariamente la imposibilidad de que nuevas formas y contenidos puedan llegar a ser incorporados en las obras futuras de arte. En lugar de ello, el fin del arte consistiría en la experiencia histórica de un cambio ocurrido en las condiciones narrativas de producción de las actividades artísticas, tras lo cual se objetivaría la ruptura entre un relato que agotó definitivamente sus posibilidades y la aparición de un complejo de prácticas en el arte que no hacen parte de una estructura narrativa* claramente definida.

³⁹ DANTO, A, *Después*, Op. cit. p. 27.

* Una *estructura narrativa* es un tipo de construcción formal que ordena y regula la relación entre los sucesos de un relato o historia, determinando tanto la sucesiones temporales como las implicaciones causales que hay

Por consiguiente, tanto Margolis como Danto comparten el mismo presupuesto respecto a los relatos del arte, ya que puede hablarse del fin del arte como la culminación de uno de ellos, sin que esto implique la muerte del arte. Sin embargo, haber mencionado dicho debate fue un paso acertado dentro de la exposición del asunto, ya que permitió aclarar preliminarmente que la tesis de Danto no implica la muerte del arte estrictamente hablando. Dicho de otra manera, del hecho de que termine un relato no se deriva que con él acabe simultáneamente el tema del mismo, con lo cual podría continuar trabajándose sobre éste sin la necesidad de estar dentro de una estructura narrativa específica que ya habría desaparecido totalmente.

Como dice Danto en “The End of Art”: “ es el relato el que ha llegado a un fin, pero no los personajes mismos, quienes aún viven, felizmente después de todo, haciendo cualquier cosa que hagan en su insignificancia post-narrativa”⁴⁰. Por tanto, la tesis de Danto es sobre relatos, más no sobre prácticas u obras de arte, que serían los temas post- narrativos del arte, con lo cual la objeción de Margolis queda neutralizada totalmente, quedando abierta la posibilidad de hablar en cualquier sentido sobre las ingeniosas propuestas que serán incorporadas por el arte del futuro. Sin embargo, una vez eliminada la confusión conceptual entre el futuro del arte y el arte del futuro, aún queda abierta la cuestión sobre la interpretación adecuada de la tesis del fin del arte de Danto, por lo cual a continuación se planteará una posible manera de entenderla en los términos propuestos por el mismo autor.

entre ellos. En otras palabras, sería la forma lógica de una narración, que permite conocer el desarrollo de la misma, a partir de un principio de orden que se encuentra al final de ella. Para ver esta forma de entender una *estructura narrativa*, véase a Solomon y Higgin, para quienes: “Este tipo de estructura aspira interpretar la totalidad de la historia en términos de un principio que se disolvería en eventos discretos y sus secuencias dentro de un movimiento orgánico dirigido hacia un significado último”. (This type of structure aims to interpret the entirety of history in terms of a principle that would dissolve discrete events and their sequences into an organic directed movement toward an ultimate meaning). SOLOMON, Robert C. y HIGGINS, Kathleen M. *Atomism*, Op. cit., p. 112.

⁴⁰ DANTO, A, *The End*, Op. cit., 112. “As the story comes to an end, but not the characters, who live on, happily ever after, doing whatever they do in their post- narrative insignificance”.

3.2. II: La tesis sobre el fin del arte de Danto sólo puede ser entendida como una *profecía*^{*} sobre el futuro del arte con pretensión de validez en todos y cada uno de los futuros mundos posibles. Es así como la primera condición necesaria para entender esto consiste en saber qué entiende Arthur Danto por la noción de *profecía*, para lo cual basta remitirse a la caracterización que hace de ella en su obra “Narration and Knowledge”:

“Una profecía no sólo es una afirmación sobre el futuro, porque también una predicción es una aserción acerca del futuro. Es una cierta clase de afirmación acerca del futuro y diré, (...), que se trata de un enunciado histórico acerca del futuro”⁴¹.

Según esto, toda profecía, entendida como una forma de hablar substantivamente de la historia, sería equivalente a todos aquellos enunciados acerca del futuro que han sido realizados por un agente constreñido a estar ubicado temporalmente en el presente. Además, como lo muestra Danto, la profecía como tal se distingue de la predicción no sólo por la posición en que se encuentre el agente que lleva a cabo determinada realización lingüística, sino por el hecho de que asume como verdaderos los enunciados que resultan de tal acto. Es así que, siguiendo la definición dada por Danto, *profetas*^{*} serían todos aquellos que consideran que el futuro puede conocerse efectivamente de alguna forma, y se caracterizan porque actúan de cualquiera de las siguientes maneras:

* “Sea como fuere, las filosofías substantivas de la historia, en la medida en que se las haya caracterizado de una forma correcta, están interesadas en lo denominaré *la profecía*.” Si se le hacen las modificaciones correspondientes a esta cita, lo que está en términos de “filosofías substantivas de la historia”, quedaría como “filósofos substantivos de la historia”. Lo interesante de este cambio consiste en que logra mostrar que los interesados en realizar las profecías son los filósofos, por lo cual ambos podrían ser equiparados de cierta manera. En este trabajo los filósofos substantivos serán equivalentes a lo que más adelante se llamarán profetas tipo 1 y 2, siendo Danto uno correspondiente a la segunda categoría. Esto se aclarará más adelante, pero lo que debe tenerse en cuenta es que con el fin de mantener la atención del lector, siempre que se escriba “profeta”, deberá ser inmediatamente sustituido por la expresión “filósofo substantivo de la historia”. Respecto a la cita puede verse: DANTO, A, *Historia*, Op. cit., p. 42.

⁴¹ Ibidem.

* La caracterización de lo que es un profeta para Danto se encuentra en el Capítulo 1 de *Historia y Narración*, titulado “Filosofía de la historia substantiva y analítica”. Así, según Danto: “El profeta es aquel que habla sobre el futuro de una manera que resulta apropiada sólo para el pasado, o que habla del presente a la luz de un futuro que se trata como un *fait accompli*. Un profeta trata el presente desde una perspectiva que normalmente sólo es accesible para los historiadores futuros, para quienes los acontecimientos presentes son pasados y para los cuales resulta discernible el significado de los hechos actuales.” Ibid., p. 42-43.

1. O hablan del futuro de una manera que resulta apropiada sólo para el pasado, o
2. hablan del presente a la luz de un futuro que tratan como si fuera un hecho cumplido.

Según esta distinción, Danto estaría proponiendo la existencia de dos modalidades diferentes de entender a los profetas. Así, aquellos que hacen parte de la categoría número 1 podrían dividirse a su vez en dos clases diferentes: a) ya sea porque creen poseer capacidades cognitivas especiales que les permiten ver el futuro de manera intuitiva, como la tele-cognición, o, b) porque consideran que el futuro, y en este caso específico, el arte del futuro, será esencialmente semejante al del pasado, ya que la *innovación* artística ha desaparecido. Por otro lado, los profetas de tipo 2 serían aquellos que hablan desde una filosofía substantiva de la historia que les permite conocer aspectos generales, mas no de hechos específicos, del arte del futuro, tratando el presente como algo que puede interpretarse desde un futuro que conocen de cierta manera.

¿Qué profeta sería Danto cuando formula su tesis del fin del arte, teniendo como referencia esta tipología? No sería miembro de la categoría 1, en el sentido de que la forma en que él habla se corresponde mejor con una filosofía substantiva de la historia. Es decir, sería un profeta de tipo 2, ya que considera el futuro del arte como un hecho cumplido, que en cierta forma puede ser conocido, lo cual le permite interpretar el estado presente del arte como algo definitivo para cualquier mundo del futuro. A continuación, en este apartado se mostrará de qué manera el filósofo no puede considerarse como si fuera un profeta de tipo 1, en ninguno de los dos tipos mencionados anteriormente, para dedicar el numeral III a la indagación de Danto como un profeta de categoría 2.

Primero, no sería uno de aquellos profetas que creen en la existencia de la tele-cognición, ya que Danto nunca ha argumentado a favor de ella, y dado el estado actual de la ciencia esto es un fenómeno paranormal bastante difícil de sustentar experimentalmente. Pero tampoco sería uno que pudiera considerarse como parte de la otra clase de profetas tipo 1, es decir, como siendo uno de aquellos que consideran que el futuro será esencialmente

semejante al pasado, ya que su tesis del fin del arte consiste en la culminación de un relato o narración sobre el arte, más no en la desaparición de la innovación en las prácticas artísticas y las obras de arte del futuro.

Pero, con fines negativos y para mostrar por qué lo anterior no es el caso de Danto, puede asumirse el fin del arte como una tesis elaborada por un profeta del tipo 1, tratando de saber cuáles consecuencias se derivarían de ella si fuera formulada de esa manera. En favor de la argumentación, se asumirá que existen buenas razones para que el arte del futuro sea esencialmente semejante al pasado. Por lo tanto, el fin del arte consistiría en la tesis fuerte de que en el futuro no pueden darse diferencias entre las prácticas y obras de arte comparadas con las que ya fueron forjadas en el pasado. Esta podría ser la mejor interpretación disponible hasta el momento para entender la tesis de Danto, pero, sin embargo, en su obra “La transfiguración del lugar común”, el filósofo considera que la innovación no es un rasgo esencial que deban poseer las obras para ser parte del arte. Según Danto, si se recurre a la historia reciente, puede verse que no toda innovación humana del último siglo fue considerada tras su realización como perteneciente al grupo de las obras de arte, ya que puede pensarse en toda la serie de proezas tecnológicas que fueron creadas a lo largo del siglo XX e indagarse sobre cuántas de ellas fueron elaboradas intencionalmente para ingresar a un museo o la colección privada de alguien.

Por supuesto, algunas de ellas han sido promovidas posteriormente para que ocupen un lugar junto a las obras de arte. Por ejemplo, *Electronic Superhighway* del artista coreano Nam June Paik*, una monumental obra de 1999 donde por lo menos un centenar de televisores, dispuestos uno al lado del otro, muestran innumerables imágenes en movimiento, que ha alcanzado el honorífico título que unos años antes sólo ostentaban *Las señoritas de Avignon* de Picasso. El aspecto relevante a tener en cuenta en esta obra consiste en que el artista logró entender las cualidades artísticas que podían emerger de los

* Para ver una descripción más detallada de la obra de Nam June Paik, existe un artículo de Danto que realizó siendo columnista para la revista norteamericana “The Nation”, donde realiza un estudio sobre el artista y su trabajo. En español se encuentra traducido el artículo, editado conjuntamente con otros sobre arte

monitores de televisión muchos años después de que estos hubieran sido creados como simples artefactos. De esta manera, algo que en su momento fue celebrado como una innovación tecnológica que brindaba amplio alcance a la expansión de la comunicación de masas, mas no como una innovación artística, fue promovido a estar en esta última categoría a causa de las cualidades expresivas y artísticas que fueron descubiertas gracias a la obra de Paik.

Existe otro ejemplo que servirá para argumentar en contra de la tesis a cerca de que la *innovación* sea considerada como rasgo esencial del arte, el cual está a cargo del trabajo del artista David Burliuk* y su interés por pintar aquellos cuadros que más ama de la historia del arte, ya que, por ejemplo, en varias ocasiones ha hecho obras que representan la *Vendedora de gambas* de Hogarth. Aunque un desprevenido ciudadano, tras ver la obra de Burliuk, pudiera decir que el arte ha muerto, ya que según su valoración lo único que queda por hacer después de esto es repetir una y otra vez **ad infinitum** lo que crearon los grandes maestros del pasado, no por eso la producción del pintor dejaría de ser calificada como obra de arte. Danto proporciona un argumento para que esto sea así, el cual consiste en el hecho de que a pesar que Burliuk pinte innumerables veces la *Vendedora de gambas*, con lo cual la *innovación* sería un rasgo poco relevante para apreciar su trabajo como artista, lo que el pintor estaría realmente intentando hacer con ello, y que debería considerarse como su rasgo artístico, sería incorporar en su obra una *declaración* sobre la obra de Hogarth.

Así, la obra de Burliuk se caracterizaría como si fuera una *declaración* porque: a) *es acerca de algo* y b) *encarna el sentido o modo en que fue entendido el modo de presentarse ese algo*. De esta manera, a pesar de que a simple vista la “*Vendedora de gambas*” de Burliuk se parezca a lo que sería una simple copia de la *Vendedora de gambas* de Hogarth, en realidad sería una declaración sobre la obra de este último, siendo la obra

contemporáneo. Para consultar el artículo puede encontrarse en DANTO, Arthur C. *La Madonna del futuro. Ensayos en un mundo del arte plural*. Barcelona: Paidós, 2003.

* Para conocer el ejemplo de David Burliuk y su relación con la idea de original y copia, véase: DANTO, Arthur C. *La transfiguración*, Op. cit., pp. 71-72.

de Hogarth la *referencia* (**Bedeutung**)⁴² que utilizaría Burliuk para desarrollar su trabajo artístico. Burliuk podría pintar durante toda su vida la *Vendedora de gambas* de Hogarth, con lo cual la innovación sería irrelevante para su trabajo, pero eso mismo hace que sus obras sean tan artísticas como el cuadro que le sirve de referencia. Según Danto, lo interesante en la obra de Burliuk no es que sea esencialmente semejante a lo que ya fue hecho en el pasado, sino que declara a favor del valor de aquellas cosas que ya fueron hechas por los maestros del pasado pero que siguen siendo dignas de ser retomadas **ad infinitum** dentro del arte del futuro.

Dicho de otra forma, lo que intentaba señalarse con estos ejemplos puede retomarse en un solo argumento, cuyo objetivo será mostrar la línea que distingue entre una interpretación del fin del arte como desaparición de la *innovación* y aquella que hace relación exclusivamente a un relato, como es el caso de la tesis de Danto. El argumento que se obtiene de lo anterior va de la siguiente manera:

1. El arte del futuro será esencialmente semejante a su pasado, si la *innovación* desaparece de las prácticas artísticas del futuro y las obras que sean producidas dentro de ellas.
2. Si *el fin del arte* se entiende como una profecía sustentada en el presupuesto de que el arte del futuro será esencialmente semejante al elaborado en el pasado, implicaría que *el fin del arte* consiste en la tesis del *fin de la innovación en el arte del futuro*.

⁴² El concepto de *referencia* (**Bedeutung**) fue introducido en la jerga filosófica por el lógico, matemático y filósofo alemán Gottlob Frege. Según Frege, la *referencia* sería aquella parte de un término que representa algo, que se remite a algo significado, que se refiere a algo. Este concepto debe distinguirse del *sentido* (**Sinn**) de un término, el cual se refiere a la manera como se describe la manera de darse aquello que va a ser significado, sin importar su existencia fáctica, por lo cual guarda relación con la manera como es descrita la referencia. Existe otro concepto, la *coloración* (**Farbung**) de un término, el cual hace relación a la manera como es percibida y descrita por algún intérprete la relación entre la *referencia* y el *sentido* de un término. La pertinencia de aclarar estos términos consiste en que son centrales para la filosofía del arte de Danto, ya que su definición esencial del arte se sustenta en la hipótesis de que todas las obras de arte poseen simultáneamente *referencia*, *sentido* y *coloración*. Así, aunque se plantea una gran semejanza entre los términos de un lenguaje y las obras de arte, algo que conlleva a la dificultad de considerar estas últimas como un extraño tipo de “palabras”, sin embargo lo que se quiere señalar con ello es que para Danto la innovación no aparece en su definición esencial de las obras del arte, por lo cual puede considerarse como un aspecto accidental de las mismas. Para los conceptos de *referencia*, *sentido* y *coloración*, de Frege y el uso que hace de ellas Danto en su filosofía del arte, véase: DANTO, Arthur C. Ibid., pp. 116 - 235.

3. Sin embargo, según Danto, no toda obra de arte es en sí misma innovadora, ya que las únicas condiciones que necesita algo para serlo son las siguientes: a) *que sea acerca de algo* y b) *que encarne el sentido o modo en que fue entendido el modo de presentarse ese algo*.
4. / Por lo tanto, si *el fin del arte* consiste en la tesis del *fin de la innovación en el arte del futuro*, no por ello dejarían de existir *obras de arte*.
5. Además, si desaparece la *innovación* en el arte, aún podría seguir escribiéndose un *relato* sobre el arte, el cual tendría su inicio en las obras de arte del pasado y seguiría abierto **ad infinitum** con cada una de las obras de arte del futuro que serían declaraciones hechas sobre ellas por los artistas del futuro.
6. / Por lo tanto, si *el fin del arte* se entiende como la desaparición de la *innovación artística*, podrían seguir existiendo obras de arte, con las cuales continuar escribiéndose un *relato* sobre el arte que tenga su inicio en las obras de arte del pasado y siga **ad infinitum** con las declaraciones artísticas hechas sobre ellas por los artistas del futuro.

Este argumento es suficiente para mostrar la distinción entre la tesis de Danto y la idea del fin del arte como desaparición de la *innovación artística*. Pero, tal demarcación conceptual puede precisarse mucho más si se entiende que la culminación de una narración o relato no implica la idea de que las obras de arte del futuro no puedan ser innovadoras; como tampoco se sigue válidamente a partir de la desaparición de la *innovación artística*, que por ello no puede escribirse un relato que inicie con las obras originales del pasado y continúe indefinidamente con los simulacros hechos por aquellos artistas del futuro que admiran estos trabajos. Entonces, ¿qué quiere decir Danto cuando se afirma que su fin del arte debe entenderse como culminación de un relato o narración, más no como si estuviera afirmando que el arte del futuro será esencialmente semejante al del pasado?

3.3. III: Como ya se mostró en el apartado anterior, el fin del arte no consiste en un tipo de profecía tipo 1, por lo cual queda descartada esta categoría y sólo queda considerarse como si fuera una tesis elaborada por un profeta tipo 2. Si, en efecto, fuera un tipo de aseveración del presente a la luz de un futuro que se considera como si fuera un hecho cumplido, estaría asumiendo la validez de su conjetura a partir de un argumento lógico que puede formularse de la siguiente manera:

1. q es temporalmente posterior a p .
2. si se da p es porque en el futuro se darán las condiciones necesarias y suficientes para que se dé q .
3. q es condición suficiente y necesaria para que se de o se mantenga una y sólo una interpretación de p en cualquiera de los mundos futuros.
4. se da p .
5. / por lo tanto, se darán las condiciones necesarias y suficientes para que se dé q , que a su vez, dará las condiciones necesarias y suficientes para se de o se mantenga una y sólo una interpretación de p en cualquiera de los mundos futuros.

Antes de dar un ejemplo donde se aplique este argumento al terreno del arte, es necesario mirar los presupuestos que subyacen a su elaboración. El primero de ellos consiste en la necesidad de establecer una relación temporal, en el sentido de que q es posterior a p , ya que de la existencia de uno de los términos en el pasado depende el surgimiento del otro en el futuro. Sin embargo, el argumento no implica que exista una relación causal entre los términos de la relación, ya que lo único que plantea es si se da p , surgen en cierta parte del mundo las condiciones suficientes y necesarias para que se de posteriormente q . Sin embargo, el argumento puede formularse para que p implique causalmente a q , haciendo uso del *realismo narrativo* para lograrlo. Entendido como, “la creencia de que la historia está estructurada narrativamente, con un desarrollo orgánico y una culminación como

opuesta a una secuencia azarosa”⁴³, implicaría la idea de que relación entre sucesos no es sólo temporal sino causal, ya que para que sea posible la existencia de q, debe darse antes p, que es causa necesaria y suficiente de q.

De esta manera, el nuevo argumento elaborado desde el realismo narrativo, incluiría la noción de estructura narrativa, quedando formulado de la siguiente manera.

1. q es temporalmente posterior a p.
2. si se da p es porque existe una estructura narrativa que da las condiciones necesarias y suficientes para que en el futuro se de q.
3. q es efecto del desarrollo orgánico de una narración, convirtiendo por esto a q en condición suficiente y necesaria para que se de o se mantenga una y sólo una interpretación de p en cualquiera de los mundos futuros.
4. se da p
5. / por lo tanto, existe una estructura narrativa que da las condiciones necesarias y suficientes para que en el futuro se dé q, que a su vez dará las condiciones necesarias y suficientes para se de o se mantenga una y sólo una interpretación de p en cualquiera de los mundos futuros.

Este nuevo argumento tiene una ventaja con relación al anterior, y consiste en que puede explicar por qué razón p se convierte en el hecho suficiente y necesario para que en el futuro pueda darse q. En otras palabras, si ambos eventos son parte de una estructura narrativa que se desarrolla orgánicamente, esto quiere decir que si se da p, es porque el desarrollo del relato o la narración ha introducido un cambio permanente en el mundo para que de hecho se de q. Más o menos esto es lo que quiere decir Danto cuando considera que para él se ha hecho razonable la creencia en la existencia de *estructuras históricas*

⁴³ SOLOMON, R, y HIGGINS, K, *Atomism*, Op. cit., p. 120. “*Narrative realism*, the belief that history is narratively structured, with organic development and culmination as opposed to random sequence”.

objetivas^{*}: objetivas en el sentido de que la existencia efectiva de algo como obra de arte depende de que hubiera sido abierto en algún momento del pasado el espectro de posibilidades para su existencia, la cual no habría podido tener lugar en cualquier momento anterior del desarrollo histórico.

Además, esta formulación del argumento muestra algo que no estaba nada claro en el primero, ya que dicha modificación permite entender porqué se plantea la premisa número 3 como parte de su estructura. El hecho de que p, es decir, aquel evento temporalmente anterior a q, llegue a ser interpretado de una manera o se mantenga en aquella que le fue dada en algún momento, depende de que la estructura narrativa pueda crear las condiciones efectivas para que en el futuro se de q. Por ejemplo, si se diera p en determinado momento, y fuera interpretado como condición necesaria y suficiente de q, el hecho de que q no se produzca en ninguno de los mundos futuros implicaría, por **modus tollens**, que la interpretación dada a p es falsa. Es así como todo profeta del tipo 2 puede justificar su manera de hablar del presente a la luz de un futuro que trata como si fuera un hecho cumplido, ya que si se da p en el presente, como parte de una estructura narrativa, entonces crea las condiciones suficientes y necesarias para que en algún momento del futuro se de q, el cual en cierta manera ya es conocido como posibilidad.

Un ejemplo de este tipo de argumento aplicado al arte del siglo XX, se podría formular de la siguiente manera, donde 1, 2 y 3 son aquellos enunciados utilizados para presentar y describir de las obras de arte a utilizar en el mismo, y 4, 5, 6, 7 y 8 son los numerales donde se retoma la forma lógica del argumento, tal como fue elaborado anteriormente:

1. *Mi cama* y *Las cajas de brillo* son obras de arte.
2. La instalación *Mi cama* consiste en una cama sin tender sobre la cual se ve una toalla y unas medias veladas, un tapete junto a ella donde se ven innumerables objetos de carácter personal y un taburete encima del cual hay unos cuantos vasos y platos sucios;

^{*} Para entender la manera en que Danto habla de *estructuras objetivas de la historia*, véase: DANTO, A, *Después*, Op. cit., Capítulo 3. “Relatos legitimadores y principios críticos”.

- y fue montada por Tracey Emin en la galería Tate, para participar por el premio Turner de arte contemporáneo correspondiente a 1999.
3. Las esculturas de *Las cajas de Brillo*, que consisten en facsímiles de los empaques de estropajos marca “Brillo”, fueron realizadas por el artista Andy Warhol para su exposición de 1964 en la galería Stable de Nueva York.
 4. *Mi cama* fue realizada para la exposición de 1999 y *Las cajas de Brillo* fueron elaboradas para ser exhibidas en 1964, es decir, *Mi cama* es temporalmente posterior a *Las cajas de Brillo*, tanto en su realización como en su exposición.
 5. Si se dan *Las cajas de Brillo* es porque existe una *estructura narrativa* que dará las condiciones necesarias y suficientes para que en el futuro se de *Mi cama* como obra de arte.
 6. *Mi cama* es efecto del desarrollo orgánico de una *estructura narrativa*, convirtiéndola por ello mismo en condición suficiente y necesaria para que se de o se mantenga una y sólo una interpretación de *Las cajas de Brillo* en cualquiera de los *mundos del arte*^{*} del futuro.
 7. Se dieron *Las cajas de Brillo*.
 8. / por lo tanto, existe una *estructura narrativa* que dará las condiciones necesarias y suficientes para que en el futuro se de una obra como *Mi cama*, que a su vez dará las

* La expresión *mundo del arte* fue elaborada por Danto en un artículo de 1964, publicado en “Journal of Philosophy” con título homónimo: *The Artworld*. En este ensayo, a partir de la exposición de las *Cajas de Brillo* de Andy Warhol, planteará la cuestión que considera fundamental para toda la filosofía del arte: ¿Si las obras de arte se asemejan tanto a los objetos ordinarios, tanto así que son visualmente *indiscernibles*, qué hace o cuáles son los rasgos esenciales que presentan las primeros para poder ser discriminadas del estatus que tienen los segundos? La respuesta que dio Danto en 1964 fue la siguiente: “Percibir algo como arte requiere algo que el ojo no puede describir: una atmósfera de teoría artística, un conocimiento de la historia del arte: un mundo del arte”. DANTO, A, *Artworld*. En: *Después*, Op. cit. p.189. Puede notarse que el énfasis del autor señala aquellos elementos teóricos que superan las restricciones físicas y que son relevantes para definir el arte, algo que se hace imperativo ante el problema de los indiscernibles. Sin embargo, esta frase es bastante ambigua, como lo expresa el filósofo George Dickie, ya que según su interpretación, podría entenderse como si dijera que el *mundo del arte* depende de un grupo de expertos, una élite intelectual, que decide y promulga cuáles tipos de prácticas producen los artefactos que harán parte de la categoría de obras de arte. El debate ha tenido múltiples variaciones, como ya se ve en la introducción de la obra de Danto de 1981 “La transfiguración del lugar común”, y en su artículo de 1990 “El mundo del arte revisitado”. Ante todo esto Dickie presentó como respuesta a las críticas que recibió por parte de Danto su trabajo de 1993 “A Tale of Two Artworld”. El debate sigue abierto, para ello véase: DANTO, Arthur C. *Responses and Replies*. En: ROLLINS, Mark, (Ed.) *Danto*, Op. cit. p. 203.

condiciones necesarias y suficientes de o se mantenga una y sólo una interpretación de *Las cajas de Brillo* en cualquiera de los mundo del arte del futuro.

Este ejemplo ilustra de qué manera un profeta de tipo 2 entiende sus afirmaciones sobre el futuro como implicaciones lógicas que se siguen de usar una estructura narrativa. Así, volviendo a la premisa número 5, si *Mi cama* fue considerada en 1999 como una obra de arte, se debió a que *Las cajas de Brillo* dieron paso a la posibilidad de que ella pudiera ser valorada de esa manera tras su aparición. Esto puede entenderse de la siguiente manera: *Mi cama* pudo ser considerada una obra de arte ya que hace parte de la misma estructura narrativa cuya dirección señaló la aparición de *Las cajas de Brillo*. Esta interpretación implica la idea de una continuidad entre ambas obras, con lo cual la idea de *estructura narrativa* se entiende como si encerrara un movimiento linear y progresivo que lleva de p a q, es decir, de *Las cajas de Brillo* a *Mi cama*.

Pero, puede argumentarse que un profeta tipo 2 puede modificar la manera como está formulada la premisa número 5 de tal argumento, y aún así conseguir una conclusión satisfactoria con su manera de hablar sobre el futuro. Por, ejemplo, considérese que *Las cajas de Brillo* son la condición suficiente y necesaria para *Mi cama*, porque en realidad lo que su aparición hizo fue acabar con una estructura narrativa que como tal configuraba un mundo del arte que antes de la aparición de la obra de Warhol de 1964 hubiera rechazado como *obra de arte* lo que presentó Emin en 1999. De esta manera, modificando la premisa 5, el argumento quedaría de la siguiente manera:

55. Si se dan *Las cajas de Brillo* es porque con ellas desapareció una *estructura narrativa* que impedía la aparición de las condiciones necesarias y suficientes para que en el futuro se diera *Mi cama* como obra de arte.
6. *Mi cama* es efecto de la desaparición de una *estructura narrativa* que hacía imposible su valoración como obra de arte, además de que su existencia se convierte en condición

suficiente y necesaria para que se de o se mantenga una y sólo una interpretación de *Las cajas de Brillo* en cualquiera de los *mundos del arte* del futuro.

7. Se dieron *Las cajas de Brillo*.
8. / por lo tanto, con ellas desapareció una *estructura narrativa* que impedía la aparición de las condiciones necesarias y suficientes para que en el futuro se diera *Mi cama* como una obra de arte, además que ésta última se convierte en condición suficiente y necesaria para que se de o se mantenga una y sólo una interpretación de *Las cajas de Brillo* en cualquiera de los *mundos del arte* del futuro.

Este argumento tiene una ventaja sobre aquel que fue elaborado bajo el presupuesto de la existencia de una estructura narrativa en la que p implicaba la existencia de q, al estar ambos eventos relacionados como partes del desarrollo orgánico de un relato. Tal ventaja consiste en que muestra una alternativa a hablar sobre el futuro como si fuera un hecho cumplido, una vez pueda estipularse que para todo mundo del arte del futuro no existirá de nuevo determinada estructura narrativa. Precisamente, el fin del arte es una profecía histórica de este tipo, es decir, una que declara el fin de un relato o narración a causa de que una estructura narrativa se ha desplegado completamente hasta alcanzar su fin. Por lo tanto, el argumento lógico que sustenta la tesis del fin del arte tiene la siguiente forma:

1. p y que son obras de arte.
2. q es temporalmente posterior a p.
3. si se da p es porque con su existencia desaparece una estructura narrativa y simultáneamente se dan las condiciones necesarias y suficientes para que en el futuro se dé q como una obra de arte.
4. q es condición suficiente y necesaria para que se de o se mantenga una y sólo una interpretación de p en cualquiera de los mundos del arte del futuro.
5. se da p.

6. /. por lo tanto, desaparece una estructura narrativa y simultáneamente se dan las condiciones necesarias y suficientes para que se dé q en el futuro como una obra de arte, que a su vez dará las condiciones necesarias y suficientes para se de o se mantenga una y sólo una interpretación de p en cualquiera de los mundos del arte del futuro.

Ahora, lo que queda por hacer es tratar de darle contenido a este argumento, para conocer porqué Danto no sólo plantea el fin del arte como una conjetura, sino como una realidad efectiva que tiene validez cuando es proyectada hacia todos y cada uno de los mundos del arte del futuro. El primer paso para ello será conocer la identidad de p, ya que según la forma del argumento anterior, a causa de la existencia de éste hecho pudo Danto afirmar rotundamente el fin del arte. Después de esto las preguntas a resolver serían las siguientes: ¿Por qué fue precisamente ese evento el que dio por terminada dicha estructura narrativa? ¿De qué estructura se está hablando? ¿Si una vez desplegada completamente dicha estructura alcanza completamente su fin, qué relato o narración termina simultáneamente al ocurrir esto?

Tratando de mantener el orden en las respuestas, según Danto, p es idéntico a *Las cajas de Brillo* de Andy Warhol. Aunque el anterior ejemplo sobre el arte del siglo XX parecía estar elaborado casualmente, como si se hubieran tomado dos artistas diferentes que podrían en cualquier caso ser reemplazados por los nombres de otros dos, en realidad la elección de Andy Warhol como término p del argumento está motivada por el mismo Danto. ¿Por qué Warhol es tan importante para entender el fin del arte? Una extensa cita retomada de la obra “La transfiguración del lugar común”, dará la respuesta:

“Recuerdo la embriaguez filosófica que sobrevivió al rechazo estético de su exposición de 1964, en lo que entonces era la Stable Gallery, en la calle 74 Este, donde los facsímiles de los envases de Brillo se apilaban unos sobre otros, como si hubiera echado mano de la galería para convertirla en un almacén de excedentes de estropajos (...) Salvo por algunos comentarios por lo bajo sin importancia, la Brillo Box fue aceptada inmediatamente como arte; pero la pregunta se agravó aún más: por qué las cajas de Brillo de Warhol eran obras de arte, mientras que sus banales homólogos, en los almacenes y supermercados de

toda la cristiandad, no lo eran. Por supuesto, había claras diferencias: las de Warhol estaban hechas de madera contrachapada y las otras de cartón. Pero incluso si esto hubiera sido al contrario, filosóficamente todo hubiera permanecido inalterado, dejando así la opción de que ninguna diferencia material distinga la obra de arte del objeto real”⁴⁴.

Dos partes del anterior fragmento merecen un tratamiento especial. El primero de ellos sería el siguiente: “por qué las cajas de Brillo de Warhol eran obras de arte, mientras que sus banales homólogos, en los almacenes y supermercados de toda la cristiandad, no lo eran.” Según Danto, Warhol fue el primer artista que logró introducir *el problema de los indiscernibles** dentro del terreno del arte, dando por terminado con ello un relato que consideraba al arte como algo identificable de suyo por oposición al mundo de lo cotidiano. Esto lleva directamente al otro fragmento, ya que con él se abre “la opción de que *ninguna* diferencia material distinga la obra de arte del objeto real”, aseverando que la distinción entre las obras de arte y sus indiscernibles del mundo real no puede establecerse a partir de las propiedades que se ofrecen tras comparar *a simple vista*.

Como lo expresó Danto en su artículo “Obras de arte y objetos reales”, el *problema de los indiscernibles* introduce en el arte el imperativo filosófico de que éste busque una definición *esencial* de sí mismo, que permita explicar por qué razón *Las cajas de Brillo* son arte y sus homólogos visualmente indistinguibles no lo son. Esta definición sería fruto de

⁴⁴ DANTO, Arthur C. *La Transfiguración*, Op. cit. p. 15.

* Según Danto, todos los problemas filosóficos se reducen al *problema de los indiscernibles*: “He argumentado que todas las preguntas filosóficas tienen esta forma: dos cosas aparentemente indiscernibles pueden pertenecer, al menos momentáneamente, a diferentes categorías filosóficas. El ejemplo más famoso es la ‘Primera Meditación’ de Descartes, que abre la filosofía moderna, donde descubre que no hay señales internas para distinguir entre soñar y estar despierto. Kant trata de explicar la diferencia entre una acción moral y una que se le parece con exactitud, pero se remite meramente a los principios de la moralidad. Heidegger muestra, creo, que no hay diferencia aparente entre una vida auténtica y una inauténtica, aunque momentáneamente haya una diferencia entre autenticidad e inautenticidad. Y la lista podría ser extendida hasta los límites de la filosofía”. DANTO, A, *Después*, Op. cit. p. 57. Así, de acuerdo con la posición que Danto mantiene frente a la filosofía es que es una labor que se dedica a explicar por qué razones puede decirse que A pertenece a C, mientras que B que es *indiscernible* de A no está incluido en esa misma categoría. Aunque es una interesante forma para decir que todo problema filosófico surge de considerar de manera poco crítica los informes sensoriales, o las distinciones conceptuales, podría cuestionarse esta posición tan clara sobre lo que es un problema filosófico. Sin embargo este no es el tema de este trabajo, por lo cual se deja abierta la cuestión para que el lector sea quien decida sobre ella.

apartar los ojos de las cosas mismas, lo que él llamó un giro contra - fenomenológico, optando por una indagación conceptual donde la apelación a los sentidos sería inútil, dado que *el problema de los indiscernibles* surge en cualquier ámbito de la indagación filosófica precisamente cuando se les da a los sentidos un puesto preponderante para resolver determinadas cuestiones que sólo pueden considerarse conceptualmente.

3.4. IV: Para saber en qué consiste y cómo surge el problema de los indiscernibles dentro del ámbito artístico, será de gran ayuda presentar uno de sus múltiples **Gedankenexperimente** desarrollados por Danto, el cual ha sido retomado de su ensayo “Obras de arte y cosas reales”:

“Testamorbida es un dramaturgo que trabaja en “Drama Encontrado”. Descontento con la artificialidad teatral, ha pasado por los fatigantes recursos posteriores a Pirandello para borrar las fronteras entre la vida y el arte, y se ha hastiado de la atmósfera artificiosa de los *happenings*. Nada será lo bastante real para salvar la realidad. Por consiguiente, declara que su última obra de teatro es todo lo que sucedió en la vida de una familia en Astoria entre el último sábado y hoy en la tarde; la familia en cuestión fue seleccionada lanzando un dardo al mapa del pueblo. ¡Qué naturales son los actores! No es preciso que superen la distancia de sus papeles mediante ejercicios stanislavskianos, puesto que *son* lo que actúan. O “actúan”. El autor “termina” la obra por fiat a las once y diez (telón), y la celebra con amigos en el West End Bar. No hubo reseñas ni público, sólo una “representación”. Pues lo único que saben los “actores” es que fue una velada corriente, pizza y televisión, el cabello enrulado, una llamada equivocada y un dolor de muela” ⁴⁵.

En este punto termina el experimento de Danto, mas no las profundas inquietudes artísticas de Testamorbida. Éste sospecha que algo salió mal en su obra de teatro desarrollada en Astoria, por culpa de la imprudencia cometida unas horas antes en el West End Bar por parte de uno de sus ayudantes. Parece, al menos hay fuertes indicios, que la familia seleccionada llegó a conocer, a través de un amigo artista enterado del asunto, las

⁴⁵ DANTO, Arthur C. *Obras de arte y cosas reales*. En: *Ensayos 5*. Santafé de Bogotá D.C: Coedición de la Universidad Nacional de Colombia con el Instituto Caro y Cuervo, Marzo de 2000, p. 35.

intenciones de Testamorbida, información suficiente para que decidieran conjuntamente mostrar un poco más interesante la “representación” de sus vidas cotidianas.

Precisamente, motivado por el conocimiento de este imprevisto, el dramaturgo llegó a pensar que su cruzada artística podía mejorarse, sólo bastaba diseñar una “puesta en escena” mucho más radical donde lograra eliminarse definitivamente la separación insalvable que ha existido tradicionalmente entre la vida cotidiana y el arte. Para ello solicitó a su grupo de colaboradores que seleccionara otra vivienda, en un pueblo lejos de Astoria, por medio de un mecanismo menos aleatorio que el anterior. Esta vez le interesaba, como parte de su ejercicio creativo, que fuera instalado un complejo y discreto sistema de video en su interior, para poder registrar todos los movimientos reales de sus “actores de la vida cotidiana” en el transcurso de una semana de observación. Finalmente, tras llevar a cabo todo ello, el resultado final de su “montaje” superaría las expectativas iniciales, ya que sus “actores”, al desconocer por completo la distribución de cámaras a lo largo de gran parte de su vivienda, dejarían ver muchas más y sinceras cosas que “una velada corriente, pizza y televisión, el cabello enrulado, una llamada equivocada y un dolor de muela.”

¡Por fin han sido eliminadas definitivamente las arbitrarias fronteras entre la vida y el arte!
¡El fin del arte ha llegado! Pero, a pesar del aparente triunfo en llevar a la práctica sus declaraciones filosóficas, Testamorbida comienza a pensar seriamente que existe un fuerte criterio de demarcación conceptual que parece deslegitimar completamente su intento de acabar con la distinción filosófica entre la vida y el arte.

Así, durante el proceso de evaluación de los resultados obtenidos por su programa teatral, desarrolla un **Gedankenexperiment** a partir de la construcción lógica de un universo paralelo. Éste consistiría en un lugar proyectado a manera de imagen, la cual sería especular respecto al universo que está habitando el dramaturgo de no haberse producido en aquel sitio su lamentable suicidio después de la malograda obra de Astoria. A pesar de este percance, ambos universos serían *idénticos* en casi todos los aspectos, al menos en

aquellos relevantes para el caso, tal como lo establece una de las teorías lógicas sobre propiedades de objetos, denominada ley de Leibniz, según la cual: “si dos objetos tienen las mismas propiedades son idénticos, y que si dicha identidad de hecho significa que, para cada propiedad F, *a* es idéntica a *b*, en ese caso siempre que *a* es F, también lo es *b*”⁴⁶.

Con la correspondiente modificación hecha a tal teoría, reemplazando la palabra “objetos” por “mundos”, quedaría formulada la ley lógica que permite elaborar a Testamorbida su universo paralelo, el cual sólo se diferencia del *real* por que en aquel habría desaparecido el carismático artista. Sin embargo, lo relevante a tener en cuenta es que en este nuevo mundo, la familia escogida para ser filmada con fines experimentales se comportaría de forma *idéntica* a como lo hizo en la “puesta en escena” del mundo real, sin importarles el hecho de que Testamorbida estuviese vivo o muerto. Así, para Testamorbida ha surgido un *indiscernible*, ya que a partir de él podría derivarse la conclusión de que para un observador ingenuo que pudiera colocar frente a sí las coordenadas espacio- temporales del mundo real y de la imagen paralela proyectada de éste, correspondientes ambas a los hogares ubicados cerca de Astoria en cada uno de los universos, no existiría la posibilidad de establecer ningún tipo de diferencia que le permitiera discriminar entre ellas.

Frente a este tipo de dificultades entre *indiscernibles*, como el surgido en el experimento realizado por Testamorbida, Danto considera como parte de la solución que “en vista de esta posibilidad, debemos apartar los ojos de las cosas mismas, en un giro contra-fenomenológico –**Von den Sachen selbst!**– y ver, cualquier cosa que sea y que, evidentemente, no salta a la vista”⁴⁷. Enunciado de esta manera, parecería indicarse que la diferencia que llegue a establecerse a partir de “*cualquier cosa que sea y que no salta a la vista*” conduce inevitablemente a postular que la escisión entre arte y realidad dependería exclusivamente de convenciones lingüísticas que determinan los mecanismos de clasificación para discriminar entre lo que debería ser considerado como artístico y aquellos otros que quedarían excluidos de ser calificados por este predicado. De esta

⁴⁶ DANTO, A, *La Transfiguración*, Op. cit., p. 68.

⁴⁷ DANTO, A, *Obras de arte*, Op. cit., p. 31.

manera, el criterio de distribución conceptual para distinguir arte - realidad tendría que ver exclusivamente con el vocabulario utilizado, ya que “todo lo que hace que esta tajada de vida, (la puesta en escena de Testamorbida) sea una obra de arte es la declaración de que lo es, más el vocabulario meta – artístico: “Actor”, “diálogo”, “natural”, “comienzo”, “fin”⁴⁸.

La dificultad filosófica que conlleva este criterio lingüístico para distinguir entre obras de artes de sus pares indiscernibles pertenecientes al mundo cotidiano, consiste en el grado de convencionalidad que ya había señalado la *teoría institucionalista del arte*⁴⁹, elaborada por el filósofo George Dickie, según la cual “el mundo del arte es un estructura de funciones dentro de la cual los artistas crean arte”.⁵⁰ En palabras de Dickie, esta teoría surgió como una respuesta a:

“la observación de Danto sobre los objetos visualmente indiscernibles. Danto formula la siguiente clase de pregunta, ¿cómo puede ser *La Fuente* (de Marcel Duchamp) una obra de arte y un orinal que luce exactamente como ésta no serlo? Esto llevó a que considerara que *La Fuente* podría ser una obra de arte, o por lo menos no pensé que fuera alocado o errado considerarla arte, por estar enlazada con el conjunto de las relaciones del mundo del arte en las que Duchamp la realizó, pero en el cual otros urinales visualmente indistinguibles no están incluidos. Fue a partir de estas relaciones del mundo del arte – relaciones que llevaron a que considerara *La Fuente* y la totalidad de otros trabajos de arte como candidatos para estar dentro de él - con que comencé a identificarlos”⁵¹.

⁴⁸ Ibidem. p. 35.

⁴⁹ Para conocer la interpretación que hace Danto de la teoría institucionalista del arte de Dickie, véase: *La transfiguración del lugar común* y el artículo *El mundo del arte revisitado*. En: *Más allá de la Caja Brillo. Las artes visuales desde la perspectiva post- histórica*. Madrid: Editorial Akal. 1992. Para conocer la respuesta de Dickie a tal interpretación véase: DICKIE, George. *A tale of Two Artworlds*. En: ROLLINS, Mark, (Ed.) *Danto*, Op. cit.

⁵⁰ Ibid. p. 75. “The artworld is a structure of rules within which artists create art”.

⁵¹ Ibidem. “Danto’s remarks about visually indistinguishable objects. Danto asks the following kind of question, how can *Fountain* be a work of art and a urinal that looks just like it nor be? It occurred to me that *Fountain* might be a work of art or at least not insanely mistakenly thought to be art because of the set of artworld relations that Duchamp had cause it to be enmeshed in but in which other visually indistinguishable urinals are not enmeshed. It was these artworld relations – relations that I took *Fountain* and all other works of art to be enmeshed in – that I set out to characterize”.

Aunque esta es una buena solución al problema de los indiscernibles, ya que opta por un conjunto de relaciones que se estipulan dentro del mundo del arte, es decir, un conjunto de rasgos esenciales que deben poseer todas y cada una de las prácticas artísticas, estipulados por un grupo de expertos; se enfrenta con la dificultad de argumentar porqué razones se escogen ciertos rasgos y no otros. Así, referirse a un mundo del arte como solución al problema de los indiscernibles puede ser útil para saber cómo algo llega a ser una obra de arte, pero no nos brinda un argumento suficiente para saber porqué ese algo debe serlo y no otro cualquiera. En palabras de Danto, Dickie no puede dar respuesta al problema, ya que, “ha de establecerse una distinción entre tener razones para creer que algo es una obra de arte y que algo sea una obra de arte dependiendo de las razones para serlo”⁵². A lo sumo, Dickie tendría razones para creer que algo es arte, pero no puede decir cómo se llegan a establecer estas, a menos que recurra a algún capricho o arbitrariedad establecido por consenso dentro del mundo del arte. Por este motivo, a diferencia de la teoría institucionalista del arte, Danto optará por indagar “lo que son las obras de arte dependiendo de las razones que deben poseer para serlo”, es decir, comenzará la búsqueda filosófica de una definición a partir de los rasgos esenciales que deben poseer todas las obras de arte, tratando de evitar las objeciones que ha recibido Dickie y su filosofía del arte.

Existiría otra manera de enfrentarse al problema de los indiscernibles de Danto, a partir de las conclusiones que se obtienen de algunas ideas expuestas por Nelson Goodman en su ensayo “Arte y autenticidad”. Según este texto, no puede decirse que Goodman intente resolver el problema, ya que en lugar de ello lo que pretende es mostrar su inadecuada formulación a partir de un supuesto filosófico erróneo. Según el filósofo sería completamente erróneo creer únicamente que “para ver algo como arte se requiere algo que el ojo no puede describir- una atmósfera de teoría artística, un conocimiento de la historia del arte: un mundo del arte”⁵³; ya que a pesar de que alguien no pueda diferenciar a simple

⁵² DANTO, A. *Más allá*. Op. cit., p. 51.

⁵³ DANTO, Arthur C. *The Artworld*. En: DICKIE, George. *A Tale*, Op cit., p. 73. “To see something as art requires something the eye cannot descry - an atmosphere of artistic theory, a knowledge of the history of art: an artworld”.

vista en un momento específico entre indiscernibles, esto no implicaría que no pueda llegar a hacerlo después de un período adecuado de tiempo donde haya logrado conjugar una gran cantidad de elementos teóricos con un entrenamiento perceptivo que le permita establecer una diferencia sensorial entre ambos.

“¿Hay alguna diferencia estética entre las dos pinturas para x en t, donde t es un periodo de tiempo adecuado, si x no puede diferenciarlas a simple vista en t? ¿Puede algo que x no es capaz de discernir a simple vista en t constituir una diferencia estética entre ellas para x en t?”⁵⁴ Esta sería la formulación que Goodman daría a la pregunta de los indiscernibles de Danto, a la cual respondería de la siguiente manera: “nada depende aquí de que en realidad perciba ahora o pueda percibir en algún momento una diferencia (...) Lo que informa la naturaleza y uso de mi experiencia visual actual no es el hecho o la seguridad de que tal discriminación perceptiva se encuentre a mi alcance, sino la evidencia de que puede estarlo”⁵⁵.

De esta manera, según Goodman, cualquier problema respecto a los indiscernibles de Danto, incluyendo el de Testamorbida, desaparecería siempre y cuando se dieran los siguientes pasos de forma ordenada para poder crear en el espectador un criterio perceptivo con el cual discriminar obras de arte:

1. Aprender y conocer la historia del arte y otros aspectos de carácter teórico, para poder establecer que existe de hecho alguna evidencia que sirve de garantía para que en el futuro pueda percibirse alguna diferencia entre los términos sujetos a comparación. Esto contaría exclusivamente como evidencia conceptual de que tal diferencia puede aprender a percibirse, más no como garantía de que ello pueda lograrse con éxito.
2. Adiestrar los órganos perceptivos externos a partir de las consideraciones teóricas dadas en 1, lo cual permitirá alcanzar una pericia tal con la cual pueda discriminarse y reconocerse tal diferencia en términos perceptivos.

⁵⁴ GOODMAN, Nelson. *Arte y Autenticidad*. En: *Ensayos 5*. Santafé de Bogotá D.C: Coedición de la Universidad Nacional de Colombia con el Instituto Caro y Cuervo, Marzo de 2000, p. 11.

⁵⁵ Ibid. p. 13.

3. Evaluar el tipo de experiencia que produjo el problema de los indiscernibles, eliminándola como un tipo de percepción no adiestrada en los elementos suficientes y necesarios para alcanzar la discriminación buscada.

Por lo tanto, según Goodman no existen en realidad el problema de los indiscernibles, ya que este sólo se convierte en tal si se desconoce que la experiencia perceptiva puede modificarse una vez se tenga la información necesaria para hacerlo. Pero Danto rechazaría una solución de este tipo, ya que a pesar de que el observador ingenuo hubiera sido instruido por medio de los pasos formativos de Goodman, puede argumentarse que la distinción que intenta establecerse filosóficamente no necesariamente debería ser del tipo que salta a la vista tras un entrenamiento adecuado.

Por ejemplo, volviendo a “la puesta en escena” de Testamorbida, existe un aspecto a considerar y tiene que ver con la descripción que puede darse de ella al compararla con aquella otra descripción que puede darse de lo ocurrido al interior de la casa indiscernible pero existente en el universo paralelo construido mentalmente por el dramaturgo. Esta vez el artista desea poner a prueba las ideas de Goodman, llegando a la conclusión de que en efecto éste tiene algo de razón, ya que la casa donde él realizó su experimento teatral tenía un complejo sistema de cámaras que algún miembro de la familia filmada podría aprender a discriminar perceptivamente. Aunque según Testamorbida, un admirador de la obra de Danto, siempre queda espacio para la duda, así que: ¿Es verdad que a pesar de Danto, no existirían indiscernibles propiamente dichos?

Pero como esto es un experimento mental, piensa el artista, puede modificarse un par de veces más para evaluar posiciones filosóficas como la de Goodman. Por lo tanto, decide que en ese universo paralelo que ha construido mentalmente, en realidad no ha muerto sino que es un reconocido ladrón de viviendas de esa región, conocido como Testamorbida “El Perceptivo”. Y es tan bueno por una simple razón: porque antes de realizar un robo se encarga personalmente de instalar un complejo sistema de cámaras que le permite conocer cada rincón del hogar en el que va a trabajar, recopilando toda la información necesaria

para poder cometer el crimen perfecto. Sin embargo, imagínese que tanto en la última casa elegida por Testamorbida “El Perceptivo” para el robo perfecto, como en aquella otra donde Testamorbida, el artista, está realizando su “puesta en escena”, se produce un daño en la tubería de la cocina. Ante esto, las respectivas familias llaman al plomero, uno para cada universo, quien decide romper la pared y examinar cuál fue el problema con los conductos del agua. ¡Imagínese la sorpresa de ambos cuando descubren complejos sistemas de cámaras instaladas en la cocina! ¿Usted cree que siguiendo el entrenamiento de Goodman podría cualquiera de los plomeros, si pudiera comparar ambos universos en las coordenadas que corresponden a las cocinas que están examinando, llegar a discriminar cuál era la obra de arte de Testamorbida y cuál el intento por delinquir de Testamorbida “El Perceptivo”? En realidad los sentidos no servirían de mucho, ya que lo único relevante sería conocer los aspectos teóricos que sustentaban el trabajo artístico de Testamorbida, algo que dudosamente podría extenderse a la labor de espionaje de su contra - réplica en el universo paralelo, siendo aquello la única diferencia relevante para discriminar entre los actos realizados por cada uno de ellos.

Por consiguiente, la solución al problema de los indiscernibles de Testamorbida no puede darse siguiendo las ideas de Goodman, ya que, según Danto, su solución no dependería en lo absoluto de una diferencia que pueda ser establecida por un “ojo educado”, sino en la posibilidad de establecer conceptualmente las razones por las cuales alguien pueda referirse a algo de una manera, que sin embargo no es aplicable a otro algo que es en apariencia indiscernible del primero. Por lo tanto, el problema de los indiscernibles sigue siendo digno de considerarse filosóficamente.

3.5. V: Una vez se ha explicado en qué consiste el problema de los indiscernibles, basta retomar las últimas frases del apartado III, según las cuales la obra de 1964 de Warhol introduce este problema dentro del ámbito del arte. Sin embargo, aún no es claro cómo esto implica el fin del arte, es decir, cómo conduce a la culminación de una estructura narrativa que sustentaba determinado relato sobre el arte. Para saber todo esto sólo es necesario

volver la mirada hacia Danto y preguntarle de qué *estructura* y de qué *relato* está hablando, ya que sólo así podrá entenderse por qué el arte ha llegado a su fin. Dicho brevemente, cuando se habla de la estructura narrativa, se está haciendo referencia a un **Bildungsroman**, tal como se presentó en el capítulo 2 de este trabajo, y cuando se menciona un *relato* se está hablando de *la historia del arte moderno o modernismo*.

La *historia del arte moderno o modernismo* sería aquella serie de escuelas que se agrupan bajo la noción del *arte por el arte*, tal como lo estableció el crítico neoyorquino Clement Greenberg en su ensayo “The Notion of Post- Modern”: “el modernismo se establece en la pintura con el Impresionismo, y, con él, el arte por el arte”⁵⁶. Aunque a esta forma de entender el modernismo puede objetársele que circunscribe el concepto exclusivamente al ámbito de la pintura, su idea adquiere total universalidad más adelante, en la segunda parte de la cita, haciéndolo extensivo a todas las otras manifestaciones artísticas.

¿Qué quiere decir Greenberg cuando expresa que el modernismo consiste en tratar de buscar *el arte por el arte*? Según Danto, serían dos cosas: *el arte por el arte* haría referencia al hecho de que a) él mismo toma conciencia de sí tanto en sus propias prácticas como en los resultados de las mismas, tratando de establecer los efectos exclusivos que le competen a las primeras y los rasgos esenciales que determinan a las segundas, y, b) que la indagación sobre la esencia del arte, entendida como la búsqueda de aquello que es único a la naturaleza de cada uno de los medios de expresión artística, debe hacerse en relación a los medios materiales de expresión artística. Así, según a), cuando el arte se torna auto-reflexivo, utilizando las palabras de Greenberg, “la esencia del modernismo, (...), descansa, en mi opinión, en el uso de los métodos característicos de una disciplina para la autocrítica, no para subvertirla sino para establecerla más firmemente en su área específica”⁵⁷. Es decir, la noción del *arte por el arte* se convierte en la pregunta filosófica sobre las condiciones de posibilidad que tienen las prácticas y obras artísticas, teniendo como principio regulador lo esencial del arte. Según Greenberg, haciendo uso de la *crítica* del

⁵⁶ GREENBERG, Clement. *The Notion of Post-Modern* En: CALINESCU, Matei. *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch y posmodernismo*. Madrid: Tecnos. 1991, p. 281.

arte, entendida en sentido kantiano, la esencia del arte se revela como aquello que perdura tras el proceso de sustracción que revela lo propio y exclusivo de cada una de las prácticas y obras consideradas como artísticas. Pero la labor crítica no termina con la indagación de la noción del arte por el arte, ya que resultado de este trabajo negativo, debería complementarse con la indagación propuesta en b), es decir, con el establecimiento de un conjunto de prácticas conscientes de que en su trabajo debería plasmarse la esencia del arte.

Por lo tanto, *el arte moderno o modernismo* podría resumir sus tareas a) y b) en una sola, es decir, como si estuviera llevando a cabo la labor de “eliminar (...) cualquier y todo efecto que pudiera concebirse como prestado desde o por los medios de otro arte”⁵⁸. Por ejemplo, “la pintura (...) debía determinar lo que le era peculiar – lo que pertenece sólo a ella -. Por supuesto que la pintura ‘estrecha el área de su competencia, pero al mismo tiempo eso hace mucho más segura la posesión de tal área’ ”⁵⁹. De esta manera, según Greenberg, la auto-reflexión del arte implicaba la tarea de buscar lo esencial de sí mismo en la idea de la pureza esencial, o, en palabras de Danto, pureza y esencia significaban para él la búsqueda de la auto-definición esencial por medio de sus propios y únicos medios de expresión.

Pero en contra de esta pretensión, centrada en el carácter *material* del arte, donde cada una de las prácticas que se derivan de él fueron definidas en términos del reconocimiento de sus límites esenciales como medio de expresión, aparecerían *Las cajas de Brillo* de Warhol y el problema de los indiscernibles. Para entender de qué manera la obra de Warhol se convierte en el contra- ejemplo que invalida las pretensiones de Greenberg, se elaborará un argumento que permite aclarar dicha afirmación a partir de los elementos constitutivos de la definición esencial del arte elaborada por el modernismo. Piénsese en que se aceptaran los presupuestos de Greenberg y que el único arte puro fuese aquel que respetara estrictamente las normas de su propia disciplina. Así, se tendría que “las normas esenciales

⁵⁷ DANTO, A, *Después*, Op. cit., p. 29.

⁵⁸ Ibid., p. 89- 90.

o convenciones de la pintura son al mismo tiempo las condiciones limitantes que la pintura debe cumplir para ser experimentada con pintura”⁶⁰. Es decir, que una *pintura por la pintura*, determinada únicamente por su pureza esencial, sería aquella que respetara las posibilidades que le brinda sus medios materiales como condiciones para realizar su trabajo.

En este mismo horizonte de comprensión podría interpretarse la frase de un artículo de 1962, “ Art- as- Art”, escrita por el artista Ad Reinhardt, en la cual considera que: “El único objeto de cincuenta años de arte abstracto es presentar el arte- como- arte y nada más (...) haciéndolo más puro y más vacío, mas absoluto y más exclusivo”⁶¹. Así, para Reinhardt, sus pinturas negras eran esencialmente la ejecución de las últimas obras de arte, es decir, serían equivalente al fin del arte, ya que fueron realizadas para revelar definitivamente lo que era esencial a esta práctica artística: tenían el carácter bidimensional propio y exclusivo de la pintura, y eran superficies llenas de color puro, sin ninguna referencia a elementos ajenos a sí misma como arte pictórico. Después de esto sólo quedarían unas cuantas variaciones respecto a los lienzos a trabajar, que ahora podrían ser circulares, rectangulares, o triangulares; y respecto a los pigmentos a utilizar sobre las superficies planas. Pero en esencia la pintura estaba totalmente acabada.

Ahora, piénsese en una versión del problema de los indiscernibles, utilizando las pinturas negras de Reinhardt. ¿Podría alguien, *a simple vista*, distinguir entre una pintura negra de Reinhardt, un lienzo pintado totalmente de negro por Francis Bacon, el cual iba a ser utilizado como *fondo* por el artista para una de sus obras, pero que lamentablemente no alcanzó a realizar a causa de su muerte; un lienzo pintado de negro por un niño de 4 años, mas no para ser utilizado como *fondo* de una obra posterior y un último lienzo pintado por un robot, como prueba experimental para conocer el grado de habilidad mecánica que éste tiene para realizar tareas que requieren una gran habilidad motriz? Según Danto, nadie podría decir que existe una diferencia digna de ser tomada en consideración, si se adopta la

⁵⁹ Ibid., p. 91.

⁶⁰ Ibid., p. 92.

definición esencial del arte proporcionada por el modernismo, ya que todas y cada una de ellas respetan las limitaciones propias de la pintura como arte. Sin embargo, para un coleccionista o un museo, interesados en comprar auténticas obras de arte, sería importante conocer cuál de ellas es el Reinhardt, pero lamentablemente se encontrarían que recurrir a los medios materiales de expresión, como pretende el modernismo, no sería de gran ayuda, ya que todas ellas presentan los mismos rasgos relevante a este respecto.

¿Qué es lo que intenta mostrar el anterior ejemplo, y qué relación tiene con la obra de Warhol ? Precisamente que *Las cajas de Brillo* serían para Danto las obras de arte que permiten derivar las siguientes conclusiones: a) que el modernismo no es una buena definición del arte, ya que sus supuestos teóricos no pueden dar solución al problema de los indiscernibles, y , b) que el fin del arte no puede entenderse como si el arte hubiese alcanzado con el modernismo totalmente conciencia de sí mismo como arte, ya que si esto fuera así debería poder explicar por qué existe una diferencia entre una obra de arte y algo que no lo es pero que es perceptivamente indiscernible de ella.

Además señala otra cosa que no es tan evidente, pero que se ha insinuado varias veces. Muestra que el fin del arte de Danto implica la imposibilidad de que en el futuro el modernismo pueda ser rehabilitado como una empresa legítima para definir el arte, ya que todo intento de hacerlo por referencia a la materialidad de las obras de arte tendrá que enfrentarse siempre con el problema de los indiscernibles. Por lo tanto, como profecía histórica de tipo 2, *el fin del arte* quiere decir que una vez creadas *Las cajas de Brillo*, quedó clausurada la pretensión de escribir un relato donde la esencia del arte consistiera en el proceso crítico de eliminar todos aquellos elementos ajenos al interior de cada una de sus prácticas y el establecimiento de las condiciones materiales propias de cada práctica artística. Pero, ampliando las conclusiones hacia el futuro, no sólo la pretensión del arte moderno ha quedado totalmente clausurada, sino que cualquier otra narración que intente escribirse con base en las mismas aspiraciones del modernismo, quedaría invalidada en sus presupuestos teóricos por el problema filosófico de los indiscernibles. Así, el fin del arte

⁶¹ REINHARDT, Ad. *Art - as- Art*. En: DANTO, A, *Después*, Op. cit., p. 49.

puede entenderse como la aparición de la etapa *post-narrativa* del arte respecto al modernismo, donde las cuestiones perceptivas son irrelevantes para la esencia del arte. Existe otra forma de decirlo, esta vez enfatizando que *el fin del arte* consistiría en la afirmación profética de que en ninguno de los mundos del arte del futuro podría prestarse atención a una teoría que intentase definir el arte haciendo referencia a la materialidad de las obras del arte.

Pero, dejando de lado el aspecto crítico que implica el fin del arte, en su aspecto positivo, dicha tesis fue constructiva al abrirle paso a aquel espectro de posibilidades donde todos aquellos trabajos artísticos que no se adecuan estrictamente a la definición modernista, como *Mi cama* de Emin, pudieran ser valorados como obras de arte; mientras que la permanencia de que siga dándose esta amplia gama de posibilidades sirve de garantía para que *Las cajas de Brillo* sigan siendo interpretadas como la aparición del problema de los indiscernibles, el problema filosófico del arte que invalidó la pureza esencial de la historia del arte moderno.

3.6. VI: Retomando algunas ideas de los anteriores apartados, tratando de recapitular lo realizado hasta el momento, en el numeral I se estableció la diferencia entre el fin del arte y la muerte del arte, mostrando que son dos nociones totalmente diferentes. A continuación, en la sección II se estableció que la tesis del fin del arte de Danto no puede interpretarse como si dijera que ha desaparecido la innovación artística. Además, en el numeral anterior se refutó la interpretación de que consistiera en la idea de que el arte ha alcanzado su estado final tras haber conocido su esencia, entendida ésta última en el sentido que dio de ella el modernismo. Entonces, si hasta el momento sólo se han obtenido algunos resultados negativos, ¿Qué quiere decir en realidad tal tesis? Respondiendo a ello brevemente: *El fin del arte es una profecía sobre el futuro del arte, desarrollada a partir de una particular filosofía substantiva de la historia.*

Esta respuesta fue presentada de esta forma explícita en el artículo de Danto de 1984, titulado: *The End of Art*, pero los presupuestos teóricos para su formulación ya se encontraban en su obra de 1981, *La Transfiguración del Lugar común*. En este trabajo se muestra que el interés por el fin del arte no radica exclusivamente en refutar el relato desarrollado por el arte moderno, según el cual la definición esencial del arte se identifica con la conciencia de los límites materiales de las prácticas artísticas tras haber desplegado completamente la estructura narrativa de su relato legitimador. En realidad, el fin del arte también apuntaba a establecer un horizonte filosófico donde pudiera plantearse la pregunta correcta por la esencia del arte, es decir, aquella que indaga por los rasgos esenciales que deben poseer todas y cada una de las obras de arte. Por consiguiente, el fin del arte no sólo implica el fin de la historia del arte moderno, sino que a su vez abre el camino a la posibilidad de estipular *la definición definitiva y universal del arte*, donde la validez de tal definición esencial no pueda ser refutada por algún cambio en ninguno de los mundos del arte del futuro:

“Cualquier definición que tenga que convencer tiene, en consecuencia, que asegurarse contra tales revoluciones, y me gustaría creer que con las cajas de Brillo las posibilidades están eficazmente cerradas y (...) la historia del arte ha llegado, en cierto modo, a su fin. No se ha *parado*, sino *ultimado*, en el sentido de que ha pasado a ser una especie de conciencia de sí misma y se ha convertido, a su manera, en su propia filosofía: circunstancias predichas en la historia de la filosofía de Hegel”⁶².

Es en este momento donde Danto moviliza la filosofía desde una consideración analítica a otra substantiva respecto a la historia, retomando a Hegel para poder emitir la profecía consistente en que el relato del arte ha terminado. En efecto, si la interpretación que hace Danto de la filosofía de la historia de Hegel es correcta, una vez el arte ha alcanzado conciencia de sí mismo como un problema conceptual, su desenvolvimiento histórico queda realizado efectivamente alcanzando su fin como estructura narrativa.

⁶² DANTO, A, *La Transfiguración*, Op. cit., p. 16-17.

Vale recordar que la filosofía de la historia de Hegel se desarrolla estructuralmente como un **Bildungsroman**, es decir, que todos los eventos que la constituyen como un relato se ven regulados narrativamente a partir del significado último hacia el cual se dirigen. Este fin o *telos*^{*} se reconoce como tal cuando el personaje central de la narración, el arte en este caso, consigue absoluta conciencia de sí mismo como algo que ahora tiene una posibilidad que antes había estado vedada: conocerse definitivamente a sí mismo y conseguir con ello establecer su esencia conceptualmente; y serán precisamente *Las cajas de Brillo* el punto de quiebre donde el arte alcanza conciencia de sí mismo como filosofía del arte, algo que no consiguió el modernismo, como creyó erradamente Greenberg, ya que únicamente a partir de la obra de Warhol se establece la indagación filosófica como la labor privilegiada para que el arte logre una definición esencial de sí mismo. Así, el uso que hace Danto de la filosofía substantiva de Hegel consiste en que desde allí puede interpretar *Las cajas de Brillo* como si establecieran la problemática en torno a la identidad del arte, es decir, como algo que debe ser establecido por la especulación filosófica en términos de una definición esencial. ¿Por qué *Las cajas de Brillo* es la obra que le permite alcanzar al arte su auto-reflexión, y abrir con ello la posibilidad de que busque con total seguridad el conocimiento definitivo de su propia esencia? La respuesta es simple, y ha sido dada a lo largo del texto aunque no explícitamente: porque plantea al interior del arte el problema de los indiscernibles y consigue con ello dar por finalizada la historia del arte.

Respecto a los indiscernibles, lo que su existencia genera es la puesta en duda de la presunta relación evidente entre el arte y la realidad, que según Danto ha sido una de las cuestiones centrales para la filosofía desde Platón^{*}. La pregunta que emerge de ellos

^{*} El termino *telos* viene del griego, y hace referencia al fin, a lo último, con lo que se culmina algo, lo que mueve hacia, el objetivo de una acción, entre otras formas de entender el término. Aquí se utilizará simplemente como aquel fin hacia el cual los sucesos de un relato se dirigen, el cual se constituye en el criterio último gracias al cual adquiere sentido el *Bildungsroman*.

^{*} “La pintura se relaciona tanto con el arte como con la vida. (Intento trabajar en aquella brecha que existe entre las dos) Esta frase de Rauschenberg sirve de epígrafe para el ensayo de Danto “Obras de arte y cosas reales”, el cual es retomado por éste en la sección I del texto: “La actividad deliberadamente caracterizada de Rauschenberg ilustra una antigua tarea impuesta genéricamente a los artistas como consecuencia de al alienante crítica de Platón al arte como tal. El arte presuntamente se ubica a una distancia denigrante de la realidad, así que al fabricar aquellas entidades cuya producción define su esencia, los artistas se ven contaminados desde un principio por una especie de inferioridad ontológica”. DANTO, A, *Obras*, Op. cit. p.

consiste en tratar de establecer los rasgos propios que hacen distintas a las obras de arte de sus homólogos ubicados en la esfera de lo que es simplemente real, planteando la diferencia relevante en términos conceptuales y no materiales. Además, ya no es necesaria la historia del arte para responder por la cuestión sobre su esencia, dado que una vez se convierten en irrelevantes las características materiales de las obras de arte, tratar de saber si el estilo de q, que es posterior temporalmente al de p, incorpora visualmente mejor lo esencial del arte, se convierte en una pregunta inadecuadamente formulada. Dicho de otra manera, el fin de la historia del arte, a partir de los indiscernibles de Danto, muestra que el problema propio del arte no es tratar de saber qué obras son más esenciales en comparación con otras, ya que si se establece una definición del arte, ésta debe ser tan abarcante como para incluir dentro de sí a todas las creaciones artísticas del pasado y las que se realicen en el futuro.

En lugar de la discusión sobre estilos artísticos y la pureza de los mismo frente a la identidad del arte, la auténtica cuestión frente a la esencia del mismo consiste en que a partir de Warhol puedan establecerse las condiciones suficientes y necesarias donde aquél pueda conocerse auto-reflexivamente y establecer aquellos rasgos definitorios que lo hacen diferente de la realidad, a pesar de que pueda ser estéticamente indiscernible de ella.

Además, el fin del arte puede interpretarse en otro sentido, que incluye todos los anteriores de alguna manera, el cual se evidencia en Danto cuando parafrasea algunas ideas consignadas por Karl Marx en su obra *La Ideología alemana*:

“Como diría Marx, puedes ser un abstraccionista en la mañana, un realista fotográfico por la tarde y un minimalista mínimo por la noche. O puedes recortar muñecas de papel, o hacer lo que te dé la

27. Esta cita de Danto muestra que el obstáculo que estuvieron intentando salvar algunos artistas contemporáneos era promover ontológicamente el arte para que alcanzara una dignidad similar a la realidad; sin embargo el problema surge cuando el arte y lo real son indiscernibles, y no existe un cielo platónico de modelos ideales donde ubicar el modelo de las auténticas obras de arte. Según esto, sólo quedaría definir esencialmente el arte, para poder establecerlo como algo que posee propiedades distintas a lo real y que por ello mismo puede aplicársele un vocabulario distinto al utilizado para referirse a las cosas comunes y corrientes. Para esta forma de enfocar la filosofía del arte, véase también: DANTO, A, *Más allá*, Op. cit., Capítulo 3. “Las expresiones simbólicas y el yo” y capítulo 4, “Metáfora y cognición”.

gana. La era del pluralismo está sobre nosotros. No importa lo que hagas, que es en realidad lo que significa el pluralismo. Cuando una dirección es tan buena como otra, el concepto mismo no tiene modo para aplicarse. (...) En cualquier caso, ha sido un inmenso privilegio haber vivido en la historia”⁶³.

Lo más interesante de este fragmento puede condensarse en la noción de *pluralismo artístico*, entendido como la aparición de un mundo del arte donde cualquier dirección es tan buena como otra. Cuando Danto dice esto, lo que quiere indicarse con ello es que las obras de arte pueden ser materialmente de cualquier manera, ya que todas sus diferencias materiales son irrelevantes al quedar cobijadas bajo una misma esencia. Esto mismo es equivalente a la idea que expresó Warhol en una entrevista de 1963: “¿Cómo alguien podría decir que algún estilo es mejor que otro? Uno debería ser capaz de ser un expresionista abstracto la próxima semana, o un artista pop, o un realista, sin sentir que ha concedido algo”⁶⁴.

Precisamente, según Warhol, el héroe artístico de Danto, el fin del arte es equivalente a la muerte del dogmatismo en el arte y su entrada en la era del pluralismo, donde las obras de arte pueden ser como sus creadores lo deseen, tomando tanto las direcciones que ya existen gracias al pasado como aquellas otras que puedan vislumbrarse en el futuro. ¡Todo es posible!: Esta será la profecía propia del fin del arte de Danto, ya que desde 1964, con la aparición de *Las cajas de Brillo*, no existen razones filosóficamente aceptables para que haya formas privilegiadas que incorporen la esencia del arte.

Por otro lado, será este pluralismo la razón misma de que ninguna obra futura pueda refutar una definición esencial del arte, ya que ella misma no está sujeta a las contingencias innovadoras con que se expresen materialmente los creadores del futuro. En otras palabras, volviendo al fin del arte como el resultado de una filosofía substantiva de la historia, según

⁶³DANTO, A, *The End*, Op. cit., p. 114-115. “As Marx might say, you can be an abstractionist in the morning, a photorealist in the afternoon, a minimal minimalist in the evening. Or you can cut out paper dolls or do what you damned please. The age of pluralism is upon us. It does not matter any longer what you do, which is what pluralism means. When one direction is as good as another direction, there is no concept of direction any longer to apply. (...) it has been an immense privilege to have lived in history”.

Hegel el arte se reconoce como tal cuando comprende que el problema por su identidad es un asunto conceptual, donde debe reconciliar la pluralidad de formas materiales de las obras de arte en unos cuantos conceptos que expresen su esencia.

Finalmente, el fin del arte es una consecuencia filosófica de pensar la historia del arte como un **Bildungsroman**, ya que precisamente es en ésta estructura narrativa que el arte culmina su travesía histórica cuando se convierte reflexivamente en su propio tema, y a su vez logra mostrar que “la distinción entre la filosofía del arte y el arte mismo ya no es sostenible”⁶⁵. Algo similar a esto se expresa en las palabras finales del artículo “Obras de arte y cosas reales”, donde el filósofo que clausuró la historia del arte moderno y estableció el problema de la identidad del arte en términos del problema de los indiscernibles logró formular de manera sencilla la desaparición de una frontera que no podrá ser trazada de nunca jamás:

“Las fronteras entre la realidad y el arte se han convertido, en efecto, en fronteras *internas* al arte mismo. Y esto es una revolución. (...) La relación entre arte y realidad ha sido tradicionalmente la provincia de la filosofía. (...) Al traer dentro de sí aquello que tradicionalmente había sido considerado como algo lógicamente separado de él, el arte se transforma asimismo en filosofía. La distinción entre la filosofía del arte y el arte mismo ya no es sostenible y, por un curioso y asombroso acto de magia, nos hemos convertido en personas que aportamos a un ámbito al que siempre habíamos creído que debíamos analizar desde afuera”⁶⁶.

⁶⁴ SWESON, G.R. *What is Pop Art?* En: *Después*, Op. cit., p. 59.

⁶⁵ DANTO, A, *Obras*, Op. cit., p. 40.

CONCLUSIONES

El fin del arte es una tesis que sólo puede ser correctamente ponderada dentro de la estructura de una filosofía substantiva de la historia. Precisamente, fue desde esta indicación, señalada por Danto en su artículo “The End of Art”, que comenzó la búsqueda de aquellos elementos necesarios y suficientes para alcanzar una adecuada comprensión de tal tesis. Fue así como a lo largo de tres capítulos, tratando de leer en la obra de Danto todas y cada una de las marcas que pudieran iluminar el entendimiento del fin del arte, se llegó desde un marco de indagación analítica a desplegar el horizonte desde el cual tal tesis puede llegar entenderse como la solución a un problema y la aparición de otro que debe llevarse a feliz término dentro de la especulación propia de la filosofía del arte.

Cuando se dice que el fin del arte implica la respuesta a un problema, se está haciendo referencia a la aparición de las condiciones de posibilidad que permiten construir una definición esencial del arte que no esté sometida a la historia del arte y las subsiguientes refutaciones que pudieran darse a lo largo de ella. Es en este sentido que Danto habla del fin del arte como la culminación del desarrollo histórico del relato del arte moderno, con la inmediata aparición de un estado de cosas que establecen el arte post-histórico o el arte post-moderno. Es en ese sentido que el fin del arte implica la filosofía substantiva de Hegel y su idea del carácter pretérito del arte, las cuales bajo la interpretación de Danto implica la afirmación de que el arte moderno, es decir, el concepto definido a partir de los rasgos materiales presentes en las obras de arte, es un intento de investigación inadecuadamente concebido por algunas filosofías del arte, ya que parten del presupuesto de que lo que está a la vista es relevante para conocer lo esencial en el arte; desembocando necesariamente en la dificultad de que siempre que se parta de estos presupuestos aparecerá en algún momento el problema de los indiscernibles.

⁶⁶ DANTO, Arthur C. Ibid., p. 39-40.

Es aquí donde el fin del arte implica la aparición de un problema en el campo del arte, ya con él se le impone a cualquier filosofía del arte la necesidad de tratar de encontrar aquellas razones que hacen que dos cosas aparentemente indiscernibles puedan pertenecer a diferentes categorías filosóficas. Según Danto, el problema de los indiscernibles es una cuestión absolutamente conceptual, para lo cual los sentidos y los rasgos materiales de las obras de arte son totalmente irrelevantes; por lo cual el arte, si desea encontrar una respuesta dentro de su propio terreno de indagación, deberá transfigurarse de tal manera que pueda acceder a las herramientas necesarias para lanzarse tras una solución. Es en este sentido que el fin del arte implica la conversión del arte en filosofía del arte, ya que sólo desde ésta puede alcanzar el auto-conocimiento de sí mismo en términos de una definición esencial.

De esta manera, en conclusión, el fin del arte como solución y problema es la posibilidad que ha abierto Danto para pensar conjuntamente el arte como arte post-histórico y filosofía del arte, labor encargada a los filósofos del arte que engendre el futuro.

BIBLIOGRAFIA

CALINESCU, Matei. *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch y posmodernismo*. Madrid : Tecnos, 1991.

DANTO, Arthur. *Después del fin del arte. El Arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós. 1999.

_____ *Historia y Narración*. Barcelona : Paidós. 1989.

_____ *La Madonna del futuro. Ensayos en un mundo del arte plural*. Barcelona: Paidós. 2003.

_____ *Más allá de la Caja Brillo. Las artes visuales desde la perspectiva post-histórica..* Madrid: Akal. 1992.

_____ *Narration and Knowledge*. New York: Columbia University Press. 1985.

_____ “Obras de arte y cosas reales”. En : *Ensayos 5*. Santafé de Bogotá D.C: Coedición de la Universidad Nacional de Colombia con el Instituto Caro y Cuervo. Marzo de 2000.

_____ *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. New York: Columbia University Press.1986.

_____ *¿Qué es la filosofía?* Madrid: Alianza, 1984.

_____ *La transfiguración del lugar común*. Barcelona: Paidós, 2002.

FANN, K. T. *El concepto de filosofía en Wittgenstein*. Madrid: Tecnos. 1992.

GOODMAN, Nelson. “Arte y Autenticidad”. En : *Ensayos 5*. Santafé de Bogotá D.C: Coedición de la Universidad Nacional de Colombia con el Instituto Caro y Cuervo. Marzo de 2000.

HAAPALA, Arto, LEVINSON, Jerrold y RANTALA, Veikko. *The End of Art and Beyond*. New York: Humanities Press. 1996.

HEGEL, G.W.F. *Lecciones de Estética*. Vol. I. Barcelona: Península. 1989.

ROLLINS MARK, (Ed.) *Danto and his critics*. Oxford: Basil Blackwell. 1993.