**DEL PROBLEMA DE LOS INDISCERNIBLES A LA OBRA DE ARTE COMO
REPRESENTACIÓN SEMIÓTICA**

MARTÍN ALONSO CAMARGO FLÓREZ

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE IDIOMAS
BUCARAMANGA
2008**

**DEL PROBLEMA DE LOS INDISCERNIBLES A LA OBRA DE ARTE COMO
REPRESENTACIÓN SEMIÓTICA**

MARTÍN ALONSO CAMARGO FLÓREZ

**Informe final del proyecto de grado para obtener el título de:
Magíster En Semiótica**

**Director:
JOSÉ HORACIO ROSALES CUEVA
DOCTOR EN CIENCIAS DEL LENGUAJE DE LA UNIVERSIDAD DE LIMOGES**

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE IDIOMAS
BUCARAMANGA**

2008

TABLA DE CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN	8
1. ARTHUR C. DANTO:	13
1.1. ARTHUR C. DANTO Y LA FILOSOFÍA ANALÍTICA	14
1.2. EL LENGUAJE HISTÓRICO Y LA FRASE NARRATIVA	20
1.3. EL REALISMO NARRATIVO Y EL GIRO HEGELIANO	28
1.4. EL FIN DEL ARTE	34
1.5. EL PROBLEMA DE LOS INDISCERNIBLES	42
2. EL PROBLEMA DE LOS INDISCERNIBLES Y LA MATERIALIDAD DE LAS OBRAS DE ARTE	51
2.1 ASPECTOS LÓGICOS DEL PROBLEMA DE LOS INDISCERNIBLES	51
2.2 LAS <i>BRILLO BOXES</i> DE ANDY WARHOL Y LA ESENCIA MATERIAL DE LAS OBRAS DE ARTE	55
2.3 LA MATERIALIDAD DE LAS OBRAS DE ARTE Y LOS MUNDOS POSIBLES	62
2.4 <i>NOT ANDY WARHOL</i> DE MIKE BIDLO Y LA HISTORIA CAUSAL DE LAS OBRAS DE ARTE	67
2.5 SUMARIO	75
3. LA OBRA DE ARTE COMO REPRESENTACIÓN SEMIÓTICA	77
3.1 LA SEMIOTICA DE PEIRCE Y ALGUNAS DE SUS IMPLICACIONES EN LA FILOSOFÍA DEL ARTE DE DANTO	78
3.2 LA OBRA DE ARTE COMO REPRESENTACIÓN SEMIÓTICA	88
3.2.1 La materialidad de la obra de arte como representamen:	90
3.2.2 El punto de vista, actitud o estilo como fundamento del representamen:	93
3.2.3 El tema o contenido (subject) como objeto inmediato	98

3.2.4 La interpretación como objeto dinámico:	101
3.2.5. La elipsis retórica como interpretante	105
3.2.6. El mundo del arte como totalidad de las mentes que interpretan (intérpretes- mentes)	109
3.3 CONSIDERACIONES FINALES	114
CONCLUSIONES	116
BIBLIOGRAFIA	132

RESUMEN

TÍTULO

DEL PROBLEMA DE LOS INDISCERNIBLES A LA OBRA DE ARTE COMO REPRESENTACIÓN SEMIÓTICA*

AUTOR

MARTÍN ALONSO CAMARGO FLÓREZ**

PALABRAS CLAVE: Danto, Peirce, indiscernibles, representación, semiosis, concepto y obras de arte

DESCRIPCIÓN

¿Qué distingue una obra de arte de un objeto real? Dar respuesta a esta cuestión será la pretensión de esta investigación, tratando de resolver el problema de los indiscernibles y su incidencia en la filosofía del arte. Así, como cualquier intento que pueda considerarse un esfuerzo de discusión conceptual, éste habrá de asumirse tan sólo en su pretensión inicial de acercar la semiótica filosófica de Charles S. Peirce a la filosofía del arte de Arthur C. Danto. Dicho de otra manera, ya sea con Peirce y su intento de entender los procesos de construcción de la significación a partir de la función semiótica o semiosis, ya sea con Danto y su intento de establecer los límites que hay entre el arte y la realidad a partir de un tipo de definición esencial del concepto del arte, en ambos casos la forma “*algo* está en lugar de *algo*” determinará la labor filosófica como descripción exhaustiva de los rasgos más generales que posee toda *representación* bajo esta determinación estructural. De tal modo que, si esta discusión es plausible, entonces, por lo menos de manera preliminar, se intentará articular los puntos mínimos que comparten ambas propuestas para así poder abrir la discusión sobre la construcción de las obras de arte como un tipo particular de representación semiótica.

* Trabajo de investigación de Maestría

** Facultad de Ciencias Humanas, Maestría en Semiótica, Director: Dr. José Horacio Rosales Cueva

ABSTRACT

TITLE

FROM THE PROBLEM OF THE INDISCERNIBLES TO THE WORK OF ART AS SEMIOTIC REPRESENTATION*

AUTHOR

MARTÍN ALONSO CAMARGO FLÓREZ**

KEY WORDS: Danto, Peirce, indiscernibles, representation, semiosis, concept and works of art

ABSTRAC

What distinguishes a work of art of a real object? To give answer to this question will be the pretension of this investigation, trying to solve the problem of the indiscernibles and its incidence in the philosophy of the art. Thus, like any attempt that can consider a effort of conceptual discussion, this one will have to assume itself only in its initial pretension to approach the philosophical semiotics of Charles S. Peirce to the philosophy of the art of Arthur C. Danto. In other words, either with Peirce and its attempt to understand the processes of construction of the meaning from the function semiotics or semiosis, or with Danto and its attempt to establish the limits that are between the art and the reality from a type of essential definition of the concept of the art, in both cases the form "something is instead of something" will determine the philosophical work like exhaustive description of the general characteristics that owns all representation under this structural determination. In such a way that, if this discussion is reasonable, then, at least of preliminary way, it will be tried to articulate the minimum points that share both proposals thus to be able to begin the discussion on the construction of works of art like a particular type of semiotics representation.

* Work paper

** Faculty of Humanities, M.A. in Semiotics, Director: Phd. José Horacio Rosales Cueva

INTRODUCCIÓN

En su introducción al trabajo colectivo *Danto and His Critics*, Mark Rollins presentó de forma más que acertada, la que podría considerarse la caracterización mínima del trabajo de Arthur Coleman Danto en términos de su indagación alrededor del *problema de los indiscernibles** como cuestión central de la investigación filosófica.

Así, para ilustrar lo que ha dicho Rollins, el problema cartesiano de la *Primera Meditación*, se establecería tras reconocer la dificultad de establecer preceptivamente la distinción entre el sueño y la realidad. La cuestión emergería al interior de una situación en la que no existe ningún rasgo perceptivo relevante que permita distinguir un estado del otro, y, por consiguiente, los datos observacionales que el sujeto obtuviese de cualquiera de ellos serían coherentes con ambas situaciones, sin que por ello llegase a distinguir en cual estado se encuentra inmerso.

El problema de la causalidad en Hume se formularía a partir de la imposibilidad de determinarla partiendo de dos series de eventos fenoméricamente indiscernibles, ya que, a pesar de que una de ellas constase de conjunciones constantes de hechos independientes y la otra de estados de hechos producidos necesariamente

* Para esta manera de enfocar los problemas filosóficos véase: DANTO, Arthur C. *Connections to the World*, Berkeley: University of California Press, 1997, DANTO, Arthur C. *Después del fin del arte. El Arte contemporáneo y el linde de la historia*. Trad. Elena Neerman. Barcelona, Paidós, 1999, ALCÁRAZ LEÓN, María José. “Los indiscernibles y sus críticos” En: PÉREZ CARREÑO, Francisca. (Ed.) *Estética después del fin del arte. Ensayos sobre Arthur Danto*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2005, CARROLL, Noël. “Essence, Expression and History” En: ROLLINS Mark. (Ed.) *Danto and his critics*. Oxford: Basil Blackwell, 1993. y ANKERSMIT. Frank. R. “Danto on Representation, Identity, and Indiscernibles”. En: *History and Theory* 37. N.º. 4. Middletown, Diciembre de 1998. p. 44-70.

por un conjunto determinado de antecedentes o causas, ninguna lograría mostrar en sí misma alguna diferencia relevante para determinar bajo qué categoría debería ser clasificada.

Por último, la indagación llevada a cabo por Kant en *La metafísica de las costumbres* mostraría que el problema ético se produce cuando se pretende formular un criterio de valoración racional puro que logre distinguir, a partir de los resultados de dos acciones, lo que sería un acto de prudencia de uno de moral, sobre todo si se tiene en cuenta que ambos podrían llegar a ser exactamente iguales partiendo de una evaluación consecuencialista de sus efectos en el mundo.

De esta manera, y atendiendo a los anteriores ejemplos, las preguntas centrales de la filosofía tendrían la forma del problema de los indiscernibles, en las que, dicho sucintamente, hay por lo menos dos entidades pertenecientes a categorías totalmente distintas, sin que pueda proporcionarse algún criterio perceptivo para explicar y justificar esta situación. La filosofía del arte no sería ajena a esta caracterización, y así, para Danto, *el filósofo de los indiscernibles*, su cuestión ineludible consistirá en reconocer que: "dos objetos exteriormente similares pueden, sin embargo, diferir de un modo tan radical que la semejanza exterior se revela totalmente fortuita."¹

Como cuestión filosófica, estuvo supeditada a despliegues históricos, sobre todo si se considera la forma en que se entendió a sí misma alguna facción del arte de vanguardia durante el siglo XX:

¹ DANTO, Arthur C. *Después del fin del arte. El Arte contemporáneo y el linde de la historia*. Trad. Elena Neerman. Barcelona, Paidós, 1999, p. 186.

Es como si el propósito de la vanguardia hubiese sido eliminar la distinción entre la realidad y el arte, construyendo una realidad adjunta, sin más significado del que posee la propia realidad, y con cualidades estéticas análogas a las de los amaneceres y los oleajes, las montañas y los bosques, las flores reales y los cuerpos hermosos. Una obra de arte, parafraseando la famosa sentencia, no debe *significar* sino *ser*. En la verdad filosófica esto es una teoría imposible, y su imposibilidad se hace manifiesta en los años sesenta cuando los artistas produjeron objetos tan parecidos a los objetos reales - pienso una vez más en la *Brillo Box*- que se hizo evidente que la verdadera pregunta filosófica era cómo evitar su simple disolución en la realidad.²

Evitar la disolución del arte en la realidad sería el auténtico reto filosófico que plantearía el problema de los indiscernibles. Por una parte, Danto arribó hasta tal conclusión tras conocer las *Brillo Boxes* de Warhol, pero, por otra, el itinerario para alcanzar la total conciencia filosófica sobre la forma general del problema tuvo que asumir en retrospectiva su propia obra y recordar sus compromisos con lo que, en algún momento, había denominado "filosofía analítica de la historia." Esta tensión en la obra de Danto, se ha desarrollado narrativamente en el primer capítulo de esta investigación, titulado "Arthur C. Danto: biografía intelectual del problema de los indiscernibles desde su filosofía de la historia, su filosofía del arte y sus correspondientes críticos."

Una vez realizado ese recorrido, el lector podrá darle sentido a la prescripción de Danto, según la cual: "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, que impide que el arte y la realidad pasen

² Ibid., p. 93.

continua e inevitablemente al otro territorio.”³ En la medida en que éste es un compromiso asumido por Danto, el *punto de vista lógico* tendrá que justificarse como una indagación general relativa a las condiciones de significación del concepto del arte. No obstante, frente a la deslegitimación filosófica (*philosophical disenfranchisement*) de la materialidad de las obras como ámbito suficiente para la descripción del funcionamiento del concepto del arte, se llevará a cabo una discusión, titulada "El problema de los indiscernibles y la materialidad de la obra de arte", en la que se enfrentará esta perspectiva lógica, abogada por Danto, con una reivindicación de la identidad de las obras a partir de sus propiedades esenciales.

El resultado del segundo capítulo se resume en la tensión que existe entre el punto de vista lógico de Danto y la materialidad irreductible de las obras de arte. Ante esta situación, sólo hay que preguntarse: ¿Existirá alguna perspectiva formal que disuelva esta fricción y logre darle respuesta al problema de los indiscernibles? La respuesta a esta cuestión se desarrolla en el tercer y último capítulo, titulado "La obra de arte como representación semiótica". La semiótica de Charles Sanders Peirce, se configurará como aquel punto de vista lógico que logrará satisfacer las exigencias de universalidad y concreción que configuran y determinan la relación que hay entre el concepto y las obras de arte.

Actualmente, la dispersión de la obra de Peirce no puede considerarse como un obstáculo para entablar una discusión semiótica seria a partir de sus principales lineamientos como disciplina, ya que gracias a la labor de sistematización y compilación de su obra, desarrollada a principios del siglo XX por Charles Hartshorne, Paul Weiss y Arthur W. Burks, el acceso a sus principales tesis

³ DANTO, Arthur C. "Obras de arte y cosas reales" *En: Ensayos*. Revista Número 5. Trad. Magdalena Holguín. Santa Fé de Bogotá: Yerbabuena - Imprenta Patriótica del Instituto Caro y Cuervo, 1998-1999, p. 30-1.

adquiere una composición de conjunto que facilita en muchos casos la utilización de algunos de sus innumerables conceptos. El orden de los textos de los *Collected Papers* ha sido establecido siguiendo una clasificación en términos de volúmenes y párrafos, de tal modo que el numeral 2.227 debe leerse como una indicación de búsqueda precisa en dichos términos. Esta será la notación que se utilizará a lo largo del cuerpo del texto, y en caso de que haya una traducción al español, se irá indicando su referencia con las correspondientes notas bibliográficas.

Asumiendo la aproximación aún tentativa del enfoque, los resultados tendrán que ser sopesados por el lector; pero la perspectiva de investigación que brinda la semiótica peirceana garantizará una precisión conceptual que hará posible ampliar las perspectivas de la filosofía del arte de Danto y su problema de los indiscernibles. En este instante, lo único que me queda por hacer es invitarlo a que recorra las páginas que vienen a continuación y que disfrute el recorrido tal como yo he disfrutado su escritura.

**1. ARTHUR C. DANTO:
BIOGRAFÍA INTELLECTUAL DEL PROBLEMA DE LOS INDISCERNIBLES
DESDE SU FILOSOFÍA DE LA HISTORIA, SU FILOSOFÍA DEL ARTE Y SUS
CORRESPONDIENTES CRÍTICOS***

En mi opinión la historia terminó una vez que el arte mismo se planteó la verdadera forma del problema filosófico, esto es, la cuestión de la diferencia entre las obras de arte y los objetos reales.

Arthur C. Danto

La filosofía analítica de la historia de Danto intenta resolver el problema del límite lógico de la historia a partir de la elaboración y restricción de la construcción de las frases narrativas. Dicha solución implica el rechazo de cualquier tipo de filosofía substantiva de la historia a causa de su compromiso teórico con el realismo narrativo y la transgresión de los límites impuestos al lenguaje histórico. Sin embargo, con su filosofía del arte, Danto tendrá que garantizar la validez de las filosofías substantivas de la historia, por lo menos la de G.W. Hegel, para así asumir la frase narrativa desde el realismo narrativo, partiendo de la diferencia entre *history* e *story*, y declarar el fin del arte y la emergencia del problema de los indiscernibles.

* Este capítulo es una versión corregida y aumentada del artículo, "Arthur C. Danto: entre filosofía analítica y filosofía substantiva de la historia", publicado por la revista seriada del Instituto de Filosofía de la

Será en medio de todo este despliegue de filosofía de la historia que surgirá el problema de los indiscernibles como pregunta privilegiada para esclarecer el funcionamiento del concepto del arte. A pesar de las serias dudas que se tienen alrededor de la tesis del "fin del arte" y su legitimación a partir de una filosofía substantiva de la historia, se aceptará este recorrido narrativo con el único objeto de explorar el problema de los indiscernibles y su relación con las obras de arte.

1.1. ARTHUR C. DANTO Y LA FILOSOFÍA ANALÍTICA

Desde los salones de la Universidad de Columbia en Nueva York, Arthur Coleman Danto comenzó haciendo *filosofía analítica*. Este tipo de enfoque se alineó desde sus orígenes, al menos en una de sus facciones*, con la perspectiva adoptada por el *positivismo lógico*, para desde allí visualizar 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. En su obra de 1968, *¿Qué es Filosofía?*, el presupuesto básico apuntaba a una comprensión de la filosofía circunscrita a problemas conceptuales específicos, cuyas sendas iluminarían las grietas que surgen cuando los antiguos sistemas de pensamiento se resquebrajan ante su inadecuación para alcanzar el mundo con el

Universidad de Antioquia, *Estudios de Filosofía*, ISSN 0121-3628, en su número 36 de agosto de 2007, páginas 133-150.

*Respecto a la filosofía analítica y las facciones en las que, según Danto, se agruparon sus cultivadores, el autor considera que: "(...) se divide en dos ramas con concepciones del lenguaje algo diferentes (...) La primera rama estaba inspirada por la lógica formal, y se dedicaba a la reconstrucción racional del lenguaje, reedificando el lenguaje sobre cimientos sólidos. (...) La otra rama pensaba que el lenguaje no tenía gran necesidad de ser reconstruido, si se empleaba de forma correcta". DANTO, Arthur C. *Después del fin del arte*. Op. cit. p. 153. De esta manera, la primera de ellas correspondería al enfoque analítico-positivista, retomado por Danto desde la década del sesenta hasta aproximadamente 1981, derivado del primer Wittgenstein y los miembros del Círculo de Viena; mientras que la segunda correspondería a la denominada filosofía del lenguaje ordinario, desarrollada principalmente por los filósofos de Oxford y los continuadores de la obra del segundo Wittgenstein.

lenguaje. Así, aunque la filosofía no estuviese autorizada para hablar *substantivamente* del mundo, aumentando con ello el conocimiento que se tiene de éste en alguno de sus aspectos, al menos garantizaría que el lenguaje utilizado por cualquiera de las ciencias para producir proposiciones que logren describirlo estuviese construido correctamente y entendido lógicamente.

Por otra parte, según Danto, sólo las proposiciones científicas llegan a ser verdaderas o falsas al ser contrastadas con los hechos, lo cual excluye en su formulación la posibilidad de que algo distinto de la actividad científica diga cómo es efectivamente el mundo. Al circunscribir la filosofía al curioso intersticio entre el lenguaje y el mundo, no sólo se estaría negando la posibilidad de que en ella existan proposiciones verdaderas o falsas, sino que, en sentido estricto, ninguna de sus expresiones lingüísticas podría tener los rasgos propios que poseen las auténticas proposiciones. Aunque superficialmente podrían tener una estructura gramatical similar a la que presentan las proposiciones de las diversas ciencias, un análisis minucioso revelaría que ellas comprenden algo *más*, lo que las convierte en una manera de hablar sobre *algo* para cuya evidencia no se posee ningún tipo de acceso cognitivo. La investigación analítica-positivista entraría así a convertirse en una teoría general de las condiciones generales de la descripción lingüística, aplicada a nuestros modos de pensar y hablar del mundo, y paralelamente haría explícita la carga teórica existente en cada una de las descripciones que llegasen a producirse según las tipologías establecidas por ella misma. De esta manera, tras haber esclarecido la manera correcta en que funciona el lenguaje, diferenciándolo del uso filosófico tradicional que se le ha dado, el aspecto crítico del análisis positivista podría comenzar a eliminar definitivamente aquellas descripciones que no satisfagan sus estrictos criterios de formulación lógica.

Es un lugar común de la filosofía analítica y la filosofía positivista considerar que gran parte de los errores conceptuales tienen su origen en 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, porque la problemática carencia de una teoría correcta del significado no permitía demarcar la distinción entre oraciones pertenecientes a categorías distintas pero con una forma gramatical indiscernible. Por consiguiente, para cumplir con estas exigencias, propias de una metodología descriptiva, la filosofía se vería obligada por principio a abstenerse de pensar y hablar sobre el mundo, sin importar cuál sea la amplitud y los elementos que hagan parte del mismo; dedicándose exclusivamente a ser una herramienta de análisis con la cual clarificar y distinguir los constituyentes propios del lenguaje, buscando con ello precisión en la única vía que posee la ciencia positiva para ocuparse substantivamente del mundo.

Más o menos, tal sería la noción vaga que Danto reconocería bajo el rótulo de filosofía analítica, preponderante en el ambiente académico norteamericano de la década de 1960. Este modo de proceder se vio reflejado en *Analytical Philosophy of History*, obra de 1964, donde trataría los problemas filosóficos de la historia como algo susceptible de ser formulado de manera definitiva y universal, haciendo un uso correcto de la lógica del lenguaje. Específicamente, en ella discutió aquellos problemas relativos a las posibilidades de la historia como ciencia y la indagación sobre la legitimidad de las pretensiones propias de la filosofía substantiva de la historia. Consecuentemente, no indagará 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, ya que, en lugar de ello, entenderá que su trabajo es hacer filosofía analítica de la historia, que en sí misma “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”.⁴

Según Robert C. Solomon y Kathleen M. Higgins, en su artículo “*Atomism, Art and Arthur: Danto’s Hegelian Turn*”, dicha manera de entender los problemas filosóficos, susceptibles de reducirse exclusivamente a cuestiones conceptuales, es consecuencia directa de una comprensión *atomista* de la metodología filosófica aplicada a la historia de las ideas. Una investigación *atomista* se conduce de tal modo 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”.⁵ Como enfoque tiene el objetivo último de formular problemas válidos en cualquier mundo posible, independientemente de sus condiciones particulares, y que por lo mismo y tanto hacen viable la búsqueda de soluciones que logren evitar cualquier contra-argumento futuro - como si los cambios que pudiesen ocurrir en las diversas esferas de la cultura fueran irrelevantes una vez hayan sido establecidas las respuestas como soluciones conceptuales. Al aislar los problemas de las circunstancias en que surgieron y al presentar las respuestas correspondientes como si fuesen algo universalmente válido en cualquier situación posible, a pesar de las diversas modificaciones que ocurran a lo largo del tiempo, los filósofos analíticos estarían asumiendo que “el contexto”, “la totalidad”, “los usos” y “el significado” son irrelevantes para su trabajo. En palabras de Danto:

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

⁴ DANTO, Arthur C. *Historia y Narración. Ensayos de filosofía analítica de la historia*. Trad. Eduardo Bustos. Barcelona: Paidós, 1989, p. 29.

ocupan a menudo de los argumentos, análisis y teorías de Platón y Aristóteles como de los de sus contemporáneos.⁶

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, siempre y cuando dependan exclusivamente de la lógica subyacente en su formulación. Si los filósofos del pasado estuvieron errados en sus consideraciones substantivas del mundo, las cuales han sido ampliamente corregidas por el desarrollo de la ciencia moderna, no todo en ellos estaba desencaminado; por tanto, sus aciertos deben buscarse en los análisis descriptivos que llevaron a cabo respecto a la función del lenguaje y el uso correcto del mismo a partir de la lógica. Aunque ninguno de ellos haya poseído las herramientas propias de la lógica simbólica moderna, sus argumentaciones y análisis son susceptibles de traducirse a dicho sistema formal de notación, con lo cual pudieron ser evaluados por los filósofos analíticos del siglo XX como si hubiesen sido formulados por cualquiera de sus compañeros académicos contemporáneos.

Precisamente, tal visión de los problemas filosóficos determinó la perspectiva desde la cual se escribió *Analytical Philosophy of History*, pues, como ya se indicó, allí la búsqueda de una adecuada relación de los problemas correspondientes a la investigación histórica normal y la filosofía substantiva de la historia llevaría a que Danto se condujese por una ruta donde el entendimiento de lo histórico lograra mostrar las confusiones que surgieron al equiparar dos tipos de lenguajes cuyas funciones no son susceptibles de reducirse mutuamente. Una metodología atomista de descripción contribuiría a establecer la especificidad de cada uno de

⁵ SOLOMON, Robert C. y HIGGINS, Kathleen M. *Atomism, Art and Arthur: Danto's Hegelian Turn*. En: ROLLINS Mark. (Ed.) *Danto and his critics*. Oxford: Basil Blackwell, 1993, p.109.

⁶ DANTO, Arthur C. *¿Qué es la filosofía?* Trad. Miguel Hernández Sola. Madrid: Alianza, 1984, p.196.

ellos de manera universal y válida en cualquier mundo posible, evitando con ello la subsiguiente reformulación de los problemas que se derivan de identificar clases distintas de cosas, los cuales deberán quedar totalmente disueltos tras la aplicación correcta del análisis filosófico:

Creo que una contribución para el entendimiento histórico consiste en mostrar de qué manera muchos de los más profundos conflictos que constituyen la historia intelectual pueden ser rastreados hasta simples confusiones, tal como lo he tratado de esbozar anteriormente: confusiones por las que, dado que dos clases de relaciones han sido inadecuadamente diferenciadas, [como es el caso particular de las pretensiones de la ciencia histórica y la filosofía substantiva de la historia], tanto la filosofía como la ciencia se desangraron internamente la una a la 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 propósitos finales.⁷

De esta manera, el objetivo central de la filosofía analítica de la historia se expresa en la exigencia de hacer desaparecer descriptivamente las confusiones conceptuales en las que “dos clases de relaciones han sido inadecuadamente diferenciadas”. Por lo tanto, si el filósofo analítico de la historia consiguiese su objetivo al trazar nítidamente un criterio lingüístico con el cual establecer los límites que existen entre formas adecuadas e inadecuadas de hablar sobre los sucesos de la historia, lograría mostrar que todo aquello que puede decirse históricamente con sentido se diferencia de las maneras erróneas de hacerlo, por

⁷ DANTO, Arthur C. *Narration and Knowledge*. New York: Columbia University Press, 1985, pp. 310-311. Los corchetes y el contenido introducidos en la cita son míos.

el hecho de que éstas últimas mantienen la pretensión de trascender las posibilidades lógicas inherentes al *lenguaje histórico*.

1.2. EL LENGUAJE HISTÓRICO Y LA FRASE NARRATIVA

Efectivamente, Danto utiliza a lo largo de su obra *Narration and Knowledge*, reedición hecha en 1985 de *Analytical Philosophy of History*, las expresiones “lenguaje del tiempo” y “lenguaje histórico” para hacer referencia a dos clases distintas de enunciados como descripciones de hechos. Específicamente, en dos pasajes de tal obra, el primero de ellos ubicado en el capítulo XII, el autor expresa: “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”.⁸ Por otra parte, en el capítulo XIV se encuentra la segunda anotación en la que se especifica que: “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”.⁹ A partir de esto, el rechazo de Danto a las filosofías substantivas de la historia se interpretará como la confusión que éstas realizan de rasgos lógicos presentes en lenguaje del tiempo que el lenguaje histórico no posee. Por su aspecto kantiano podría parafrasearse diciendo que consiste en el tribunal crítico contra la ampliación ilegítima de las condiciones de posibilidad de la ciencia histórica normal a partir del lenguaje del tiempo. Dicho una vez más, pero expresado categóricamente, aunque algunas cosas pueden ser dichas en este último, el lenguaje histórico está circunscrito a ciertas limitaciones lógicas que impiden realizar determinadas emisiones lingüísticas, a pesar de la similitud gramatical que pueden guardar algunas de éstas con otras que no se encuentran

⁸ Ibid., p. 257.

excluidas de su ámbito. Por consiguiente, si la función de la filosofía analítica de la historia ha quedado establecida como la descripción aplicada a problemas conceptuales, originados por confusiones respecto al espacio lógico tanto del lenguaje histórico como el lenguaje del tiempo, el primer paso en la argumentación será alcanzar una auténtica comprensión de la esencia y función del primero de ellos, obteniéndose con ello el único criterio válido desde el cual evaluar cualquier realización verbal derivada de dicho marco de referencia.

¿Qué se entiende por *lenguaje histórico* y cuándo es *lógicamente correcto* un enunciado formulado en el mismo? Por *lenguaje histórico* se hará referencia tanto al marco lógico de posibilidad desde el cual deben formularse todas aquellas manifestaciones verbales que pretenden tener un significado determinado por sucesos del pasado, como al conjunto de oraciones que han cumplido correctamente con este requisito. En otras palabras, el lenguaje histórico está constituido a partir de una *lógica* que determina una *clase* abierta de oraciones limitadas por ella y cuya característica esencial consiste en que describen eventos que ya han ocurrido desde la óptica del enunciador.

La anterior forma de entender el lenguaje histórico remite a una manera particular de concebir el lenguaje en general a partir de dos aspectos que deberán ser aclarados antes de ingresar en la cuestión sobre su correcto uso filosófico. Todo ello debe retrotraerse al interior de la actividad filosófica de enfoque analítico-positivista, donde las reflexiones en torno al lenguaje tienen como principal influencia las teorías presentadas por Ludwig Wittgenstein en su primera obra *Tractatus Logicus-Philosophicus*.⁹ Aunque Wittgenstein nunca se interesó por

⁹ Ibid., p. 311.

* Aunque las interpretaciones sobre el *Tractatus Logicus-Philosophicus* son tan extensas y en algunos casos dispares entre sí, de tal modo que cualquier utilización parcial del mismo podría generar sospechas en algún lector autorizado del tema, en este caso se ha retomado un lugar común dentro de la recepción norteamericana de la obra a partir de la difusión realizada por los miembros del Círculo de Viena que lograron inmigrar a

discutir los problemas propios de la historia o la filosofía de la historia en la primera etapa de su producción intelectual, en tal obra se encuentran todos los presupuestos que Danto retomará años después para elaborar *Analytical Philosophy of History*. De esta manera, mientras Wittgenstein pretendió mostrar cuál es la estructura del lenguaje en general y de qué manera ésta determina la conexión que mantiene con el mundo; Danto intentó 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 circunscrito a la historia. Siguiendo las prescripciones wittgenstenianas, Danto intentará establecer la estructura y función del lenguaje histórico, desentrañando su lógica particular y las restricciones epistémicas de la relación cognitiva que el hablante históricamente situado debe mantener con los sucesos ubicados temporalmente en el pasado. Por tanto, si la función de cualquier lenguaje es representar o describir el mundo, 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 constituyen como una *clase lógica*. Por otra parte, para entender esta respuesta es necesario aclarar algunos

Estados Unidos durante la II Guerra Mundial. A pesar de que este tipo de lectura se encuentra actualmente y en gran medida cuestionada a causa de distintos enfoques de interpretación que enfatizan el trasfondo ético y estético de la obra, tales como los que han sido presentados por A. Janik y S. Toulmin en *La Viena de Wittgenstein* o por S. Cavell en *Reivindicaciones de la razón: Wittgenstein, escepticismo, moralidad y tragedia*, entre otros, en esta ocasión se tendrá en particular relevancia la manera como Danto asimiló la obra temprana de Wittgenstein desde una perspectiva analítica-positivista; posición expresada de manera contundente por K.T. Fann en su tesis de doctorado *El concepto de filosofía en Wittgenstein*. Según Fann, “(...) la principal función del *Tractatus* es investigar la esencia del lenguaje: su función y estructura. (...) WITTGENSTEIN asume que la estructura del lenguaje la revela la lógica y que la función esencial del lenguaje es representar o describir el mundo”. FANN, K. T. *El concepto de filosofía en Wittgenstein*. Madrid: Editorial Tecnos, 1992, p. 23. Tras la misma ruta de comprensión que sigue Fann, Danto puede considerarse como uno de aquellos autores que interpretó, y aún lo sigue haciendo, el *Tractatus* a la manera de una investigación que intentaba establecer una teoría general de las descripciones del lenguaje y el pensamiento desde la especificación de su estructura y función análogas; específicamente, a partir de las consideraciones que se puedan derivarse de 4.01: “la proposición es una figura de la realidad”, y 6.124: “las proposiciones lógicas describen al armazón del mundo o, más bien, lo representan. (...) Presuponen que los nombres tienen significado, y las proposiciones elementales, sentido; y ésta es su conexión con el mundo”. WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. Barcelona: Altaya, 1994. Una lectura detallada de ambas proposiciones podría explicar el énfasis que coloca Danto en la construcción de una ontología analítica de la historia como metodología de investigación, con la cual busca determinar el modo correcto de

conceptos generales utilizados en la argumentación que permiten comprender el camino seguido hasta su conclusión. Siendo así, se entenderá que (A, B y C) son conceptos lógicos básicos, (1, 2 ,3) las premisas de la argumentación y (/) su conclusión:

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

figuración en el lenguaje de los sucesos constitutivos de la historia. Para esta interpretación véase: DANTO, Arthur C. *¿Qué es la filosofía?* Op. cit., y DANTO, Arthur C. *Narration and Knowledge*. Op. cit.

* En el capítulo XII de *Narration and Knowledge* Danto precisa con las siguientes palabras lo que quiere decir por *sentencias históricas*: “By *historical sentence* I shall mean: a sentence which states some fact about past”

poseen la misma intensión que lo constituye como una clase lógica; esto es así a partir de 1, 2 y 3.

Este modo de entender las cosas tiene consecuencias interesantes que afectan el trabajo elaborado al interior de cualquier filosofía substantiva de la historia; aunque todavía no se haya establecido con total claridad la ilegitimidad de tal tipo de indagación teórica. ¿Por qué será que el filósofo analítico de la historia sospecha tanto de la filosofía substantiva de la historia, por no decir que su desconfianza radica en considerarla una empresa intelectual concebida inadecuadamente? Para responder a esta exigencia basta recordar que cualquier filosofía substantiva de la historia intenta hablar correctamente en *el lenguaje del tiempo*, aunque subrepticamente pretenda, en realidad, que sus realizaciones lingüísticas sean consideradas parte de la extensión propia del *lenguaje de la historia* como clase lógica. Por consiguiente, antes de desarrollar esta respuesta detalladamente, permítase la formulación y lectura de otro argumento que representa una tentativa de comprender la noción de *frase narrativa*, que en última instancia será la razón a partir de la cual se sustentarán las protestas de Danto como filósofo analítico de la historia:

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

(Por *sentencia histórica* entenderé: una sentencia que expresa algún hecho del pasado) Véase: DANTO, Arthur C. *Narration and Knowledge*, Op. cit., p. 257.

sentencias que pretenden describir sucesos del presente como si fueran vistos desde el futuro y 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 vistos desde el futuro y sucesos ubicados en algún momento del futuro.

Para la distinción entre lenguaje histórico y lenguaje del tiempo basta detenerse en la conclusión anterior y mirar qué es lo que pretende hacer la filosofía substantiva de la historia, que tantas sospechas filosóficas despierta en 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, construyendo frases del siguiente tipo: “mañana lloverá desde t_1 hasta t_2 , aproximadamente, en x ”, es decir, “mañana lloverá desde las 10:00 a.m. hasta las 1: 00 p.m., aproximadamente, en el sur del país”. El valor de verdad de este tipo de enunciados depende exclusivamente de que, en efecto, ocurra lo que se expresa en ellos, aunque a causa de los problemas propios del clima como azar y la meteorología como tentativa, algunos pequeños cambios respecto a la predicción pueden ser irrelevantes para valorarla, siendo así que comience a llover a las 9:57 a.m. y termine de hacerlo a las 1: 12 p.m. Sin embargo, los filósofos substantivos de la historia se comportan de manera distinta a los meteorólogos y se acercan mucho más a la labor de los investigadores de la ciencia histórica normal. Danto considera que esto es así, aunque a partir de la consideración previa sobre la confusión de límites lógicos entre lenguajes, ya que las explicaciones narrativas elaboradas por los historiadores se encuentran restringidas a partir de los límites

lógicos del lenguaje histórico, que inciden en la determinación de la construcción correcta de las mismas a partir de las denominadas *frases narrativas*.

Las *frases narrativas* son manifestaciones lingüísticas que se refieren a dos acontecimientos pasados distintos y separados en el tiempo, A_1 y A_2 , descritos por sentencias históricas, S_1 y S_2 , en las que se toma la primera de ellas como referencia para proyectar su sentido a partir de la segunda. Decir de las frases narrativas que “su característica más general es que se refieren a dos acontecimientos separados temporalmente, aunque sólo *describen* (*versan sobre*) el primer acontecimiento al que se refieren”,¹⁰ equivale a considerar las frases narrativas como medios de expresión en los que el sentido histórico del acontecimiento A_1 se alcanza en la sentencia S_1 , siempre y cuando se adopte la perspectiva que brinda la descripción de A_2 en S_2 . El ejemplo paradigmático elaborado por Danto de este análisis consiste en decir que para un historiador es lógicamente adecuado hacer uso de sentencias históricas con la finalidad de dar sentido al nacimiento de Denis Diderot a partir de otros acontecimientos posteriores y relevantes en la elaboración de su biografía. Por consiguiente, al decirse que “en 1713 nació el autor de *El sobrino de Rameau*”, se está implicando con ello que el sujeto de la enunciación reconozca tres aspectos temporales implícitos en su acción como historiador: el del acontecimiento descrito A_1 , que en este caso correspondería al año de nacimiento de Denis Diderot, el del acontecimiento en relación al cual se describe el primero, es decir, aquel en que efectivamente Denis Diderot escribió “El sobrino de Rameau” y, por último, el de la enunciación hecha por historiador, ubicado en el futuro respecto a la ocurrencia de A_1 y A_2 . Siendo así, ningún historiador podrá describir históricamente un acontecimiento A_1 a partir de A_2 , si éste último se encuentra ubicado en alguna parte del futuro respecto al sujeto de la enunciación.

¹⁰ DANTO, Arthur C. *Historia y Narración.*, Op. cit. p. 99.

Sin embargo, a diferencia del lenguaje histórico, el *lenguaje del tiempo* se entenderá como una clase abierta de sentencias que incluyen verbos en cualquier tiempo del indicativo o el subjuntivo y que tienen necesariamente pretensiones descriptivas, o al menos susceptibles de contrastarse con algún posible estado de cosas. La principal diferencia con el lenguaje de la historia radica en el momento temporal en el que se ubican los estados de cosas que pueden mostrar el valor de verdad de los correspondientes enunciados descriptivos, pues la extensión del lenguaje del tiempo es mucho más amplia que su compañero histórico limitado lógicamente. Por tanto, el tribunal crítico entablado contra la filosofía substantiva de la historia se legitima a partir del incorrecto uso que hace de las frases narrativas, como consecuencia de la violación de los límites lógicos del lenguaje histórico y su condición última de configuración:

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 que denominaré *profecía*. Una profecía no sólo es una afirmación sobre el futuro, (...). Es una cierta *clase* de afirmación acerca del futuro y diré, (...), que se trata de un enunciado *histórico* acerca del futuro. 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*.¹¹

Las profecías, entendidas como intentos de usar frases narrativas en el lenguaje del tiempo, se considerarán desviaciones dentro de los límites formales del lenguaje histórico; ya que, en este caso, si A_1 es un acontecimiento ubicado en el pasado o el presente, expresado por la sentencia S_1 , su sentido histórico se

¹¹ Ibid., p. 42.

conseguirá sólo tras haberse formulado una *sentencia histórica* S_2 , que describe un acontecimiento A_2 ubicado en algún momento del futuro respecto al sujeto de la enunciación. Un profeta trataría el futuro como el historiador lo haría con el pasado, asumiendo que existe un tipo particular de perspectiva desde la cual contemplarlo como algo determinado. Siendo así, sólo quedarían dos opciones, tal que si alguien sabe que la sentencia S es verdadera tras compararla con el acontecimiento A , ubicado en el futuro, se sigue de ello que necesariamente A tendrá que ocurrir para garantizar el valor de verdad de su correspondiente descripción; aunque, este sería el caso, claro está, a menos que S sea necesariamente falsa al contrastarla con A , revelándose con ello la falta de precisión en la descripción contenida en dicha sentencia. Al decirse lo contrario y rechazarse los presupuestos de la filosofía substantiva de la historia se estaría presuponiendo, tal como alguna vez lo hizo Danto, la falsedad del conjunto de creencias en las cuales se asume que “la historia está estructurada narrativamente, con un desarrollo orgánico y una culminación como opuesta a una secuencia azarosa”.¹² Esto sería así, puesto que el carácter abierto del futuro sería la tesis básica con la cual deslegitimar las pretensiones de evidencia que permiten sostener lo que se ha denominado el *realismo narrativo*.

1.3. EL REALISMO NARRATIVO Y EL GIRO HEGELIANO

Siguiendo a Karl Löwith, el *realismo narrativo* se entenderá como equivalente a la convicción de la historia como una manifestación fenoménica de un meta-relato subyacente, adecuándose con ello a una concepción esencialmente teleológica en la que los profetas ofrecen una “interpretación sistemática de la historia universal de acuerdo con el principio de que los acontecimientos y sus sucesiones históricas

¹² SOLOMON, R. y HIGGINS. K., *Atomism, Art and Arthur*. Op. cit., p. 120.

adquieren su unidad por, y están dirigidos a, un último significado”.¹³ En este caso, la totalidad de la historia será considerada como actualización en el tiempo de un gran relato estructurado a partir de un fin último, que servirá como criterio para determinar efectivamente que el acontecimiento A es parte de la misma, sin importar para nada la cercanía temporal que haya tenido con A', su coetáneo, el cual ha sido excluido de la relación narrativa histórica a causa de su particular insignificancia, y que por tanto lo ubicaría más allá del linde de su desarrollo orgánico.

Como concepción esencialmente teleológica, el realismo narrativo fue retomado paradigmáticamente en el siglo XIX por la obra filosófica de Georg. W. F. Hegel, para quien la historia mundial debería ser entendida desde el arduo trabajo del Espíritu (*Geist*) en su lucha por la conquista de la libertad. Según Herman van Erp, en su artículo “The End of History and Hegel’s Conception of Modernity”, el realismo narrativo hegeliano “como manera religiosa de pensar, consiste en creer que la historia en su totalidad es asunto de la providencia divina. Así, para Hegel, la historia filosófica significa que los grandes eventos del pasado y el curso general de la historia puede ser entendido a la luz de esta idea”.¹⁴ En su visión teleológica, ligada a un plan divino y a su realización en el proceso de repliegue hacia sí mismo del Espíritu, la filosofía de la historia de Hegel implica que sólo desde el criterio último de la meta-narración divina se determinarán cuáles regiones del mundo y qué épocas se constituyen como los escenarios propios para representar los episodios relevantes del gran drama del Espíritu en su manifestación temporal. Esta lectura de van Erp se sustenta en la obra de Hegel *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal, (Vorlesungen über die philosophie der Geschichte)*; puesto que es a partir de ella que el autor intenta

¹³ LÖWITZ, Karl. *Meaning and History*. En: DANTO, Arthur C. *Historia y Narración*., Op. cit. p. 40.

¹⁴ ERP, van Herman. *The End of History and Hegel’s Conception of Modernity* En: *Ideas y Valores*. Número 107. Agosto 1998. Santa Fé de Bogotá: Editorial Universidad Nacional de Colombia, p. 6.

señalar los elementos necesarios para construir el concepto filosófico del *fin de la historia* como si se tratase de la culminación de una narración. Por lo tanto, siguiendo a van Erp, se asumirá con Hegel que “la historia universal es la exposición del proceso divino y absoluto del Espíritu, en sus formas supremas; la exposición de la serie de fases a través de las cuales el Espíritu alcanza su verdad, la conciencia de sí mismo.”¹⁵

De esta manera, la conciencia que el Espíritu adquiere de sí mismo como la totalidad simultánea de todos sus momentos será sólo accesible a la misma una vez haya finalizado efectivamente la historia. Por consiguiente, el *fin de la historia* sería la total realización de la racionalidad humana en la libertad política de los pueblos, guiados por el Espíritu en su retorno hacia sí mismo; y, precisamente, será pertinente en este momento para la discusión sobre la filosofía de la historia de Danto a causa de que es esta teorización hegeliana la que le permitirá elaborar un enfoque desde el cual establecer su declaración del fin del arte. En líneas generales, Danto retomará la estructura general de esta visión hegeliana de la historia, fundada en una filosofía substantiva de corte religioso que intenta legitimar la lucha política por la búsqueda de la libertad, para formular su tesis del fin del arte en términos de la culminación y agotamiento interno de una de las figuras del Espíritu en su propio despliegue narrativo. Sin embargo, la construcción que Danto hace de la narración de la historia del arte se encuentra mucho más ligada al despliegue conceptual de la *Fenomenología del Espíritu*,^{*} pues es desde

¹⁵ HEGEL, G.W. *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*. Madrid: Alianza, 1989, p. 76.

* En *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, editado en 1997 como la corrección y ampliación de las conferencias Andrew W. Mellon de 1995, Danto considera que la *Fenomenología del Espíritu* puede ser leída como un tipo particular de novela de formación o *Bildungsroman*, caracterizada por señalar la construcción del sí mismo del Espíritu a partir del proceso conceptual de la dialéctica hegeliana: “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”. DANTO, A. *Después*, Op. cit. p. 27. Sin embargo, la perspectiva de la estructura narrativa necesaria para declarar el fin del arte ya se

esta obra que se retoma la concepción del arte como una faceta preliminar dentro del gran proceso de la historia: “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 y por medio de sí mismo - pero es un estado por medio del cual deberá ir en doloroso ascenso hacia su redentora cognición final”.¹⁶

Precisamente, sería a partir de su acercamiento a la filosofía de Hegel, que le procuraría las condiciones suficientes y necesarias para declarar no sólo el fin sino la posibilidad de concretar la definición esencial del arte, asegurándose con ello de los contra-ejemplo futuros que pudieran refutar su proyecto conceptual, que comenzaría en Danto un cambio en sus afiliaciones filosóficas, caracterizado por algunos autores como el “giro hegeliano”. La expresión fue acuñada por Robert C. Solomon y Kathleen M. Higgins, y correspondientemente desarrollada en el artículo ya mencionado, con el objetivo de caracterizar el cambio de perspectiva metodológica que asumió el filósofo analítico tras aceptar la concepción dialéctica de la filosofía y el arte desde una perspectiva teleológica de la historia. A manera de una relación biográfica de conversión religiosa, los autores nos comentan que alguna vez Arthur Danto fue un auto-proclamado filósofo analítico que creía en los fundamentos y el análisis, enfoque cuyo principal reflejo se encuentra en los títulos de las obras correspondientes a este período, tales como *Analytical Philosophy of Knowledge* (1968), la ya mencionada *Analytical Philosophy of History* y *Analytical Philosophy of Action* (1973), donde intentó argumentar que el problema básico de la filosofía consiste en saber cómo conocemos el mundo a través de nuestras representaciones y lo cambiamos por medio de nuestras acciones. Sin embargo, cuando Danto se enfrentó al que considera el problema central de la filosofía del

encontraba totalmente establecida por el autor desde 1984, en su artículo *The End of Art*, donde expresa que “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-conocimiento y hacia la auto-realización a través del auto-conocimiento traza Hegel dialécticamente”. DANTO, Arthur C. *The End of Art*. En: *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. New York: Columbia University Press, 1986, p.110.

arte, su transformación sería inexorable al reconocer que la diferencia entre las cosas ordinarias y las obras de arte no podría resolverse a través de ningún análisis de los rasgos perceptibles dados en la representación. En palabras de Solomon e Higgins: “Súbitamente, Danto comenzó su transformación en un neo-hegeliano, un holista para quien la historia y el contexto son esenciales. (...) Dejó atrás la “Filosofía” por lo que Hegel llamó “el reino del espíritu”, y desde aquí, así lo creemos, tratará de dejar su última huella como filósofo”.¹⁷

A diferencia de la posición adoptada en *Analytical Philosophy of History*, en la que Danto sostuvo que toda *filosofía substantiva de la historia*^{*} era equivalente al intento de construir una pauta descriptiva de los acontecimientos, susceptible de reducirse a factores causales y proyectarse sobre el futuro; a partir de la elaboración de su filosofía del arte se iniciaría una revisión crítica de esta posición que terminaría desembocando en la legitimidad de considerar la noción de *filosofía substantiva de la historia* como una indagación relativa a las estructuras que subyacen en los diversos tipos de construcción de las narrativas históricas y la posibilidad de ordenar los acontecimientos de las mismas a partir de su total despliegue. Esta posición se evidencia en su total claridad a partir de la filosofía del arte elaborada en *La transfiguración del lugar común*, obra publicada en 1981 y en la que el filósofo intentó construir la definición del concepto del arte tras el fin de su propia historia:

¹⁶ DANTO, Arthur C. *The End of Art*. Op. cit., p.110.

¹⁷ SOLOMON, R. y HIGGINS, K. *Atomism, Art and Arthur*. Op. cit., p. 108.

* Danto sostiene que tras análisis descriptivo toda filosofía substantiva de la historia está constituida por dos tipos de teorías, denominadas *descriptiva* y *explicativa*. 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; [mientras que], una teoría explicativa es un intento de dar cuenta de esta pauta en términos causales”. DANTO, A. *Historia*, Op. cit., p. 30-31. Los corchetes y su contenido son míos.

Mi única afirmación acerca del futuro es que éste es el estado final [de la historia del arte], la conclusión de un proceso histórico cuya estructura cambio de golpe visiblemente. Esto es mirar el final del relato para ver cómo terminó, pero con una diferencia: no hemos pasado nada por alto, pero hemos vivido a través de las secuencias históricas que nos trajeron hasta aquí. Entonces éste es el fin de la historia del arte, en el caso particular que se requiera alguna demostración de que es un estado final y no un paso en el camino hacia un futuro todavía insondable.¹⁸

Según Solomon y Higgins, la legitimación de la filosofía substantiva de la historia que Danto utiliza para declarar el fin del arte sólo puede llevarse a cabo desde la óptica del hegelianismo como metodología de investigación filosófica. Siguiendo a los autores, el *hegelianismo* en general consiste en un tipo particular de *holismo* que depende de dos elementos centrales e inescindibles: (a) el contextualismo o la creencia de que algo sólo puede ser completamente entendido en términos de la totalidad de relaciones que pueda establecer, y (b) la historicidad o pretensión de que el significado de algo sólo puede surgir a partir de su propia historia (*history* o *story*). A pesar de la ambigüedad inherente a ambos conceptos, propia de todos aquellos que no poseen reglas precisas de uso, la que se encuentra implícita en el término de *historicidad* tiene particular relevancia en este contexto, pues en ella radica el hecho de que algo puede ser entendido en términos de su historia como *history*, sin que la relación elaborada para ello llegue a ser equivalente a una expresada en términos de historia como *story*. La diferencia radica en que *history* consiste en un relato metafísico estructurado teleológicamente, en el que un determinado fenómeno hace parte del mismo como una de sus manifestaciones exclusivamente para permitirle desplegarse hasta alcanzar su significado final. De esta manera, entender el significado de un

¹⁸ DANTO, Arthur C. *Después del fin del arte*. Op. cit. p. 68. Los corchetes y su contenido son míos.

fenómeno consiste en ingresar al contexto de su propia historia, pues sólo desde él adquirirá su sentido como fragmento revelado de un relato más amplio en el que se haya inmerso. Es así como en Hegel la apelación a la historicidad culmina en la idea de que todo fenómeno adquiere su significado último desde un único Espíritu que logra comprenderlo como parte constitutiva de sí mismo, adquiriendo con ello auto-conciencia del sitio relativo que guardan sus momentos en la totalidad desarrollada de su propio despliegue. Por otra parte, *story* se entiende como un término débil que hace referencia a todos aquellos relatos que en sí mismos no poseen un fin predeterminado a causa de la inexistencia de una narración regulativa y metafísica como referente de su desarrollo, consecuencia exclusiva de las múltiples variaciones que implica el cambio de un esquema conceptual a otro a partir de los intereses teóricos y prácticos de quien desea narrar.

1.4. EL FIN DEL ARTE

Sin embargo, y manteniendo tal distinción, David Carrier interpreta la segunda faceta intelectual de Danto como la de un neo-hegeliano que ha logrado consolidar, a partir de su giro filosófico, adoptado simultáneamente en 1984 con la publicación de "The End of Art", una manera de pensar los límites lógicos de las sentencias históricas dentro de la filosofía analítica de la historia y desde la historicidad como *history*. Parafraseando el artículo de Carrier, "Danto as Systematic Philosopher *or comme on lit Danto en français*"*, el hecho de que los estándares de la explicación histórica hayan cambiado no evidencia que la historiografía como ciencia, y en este caso particular la filosofía substantiva de la historia, necesite convertirse en un relato histórico - entendido como *story* o *historical account*. A partir de Carrier, el reconocimiento de que las frases

* Para el artículo de CARRIER, David. véase: ROLLINS MARK, (Ed.) *Danto*, Op. cit. p.13-27.

narrativas pueden construirse desde el lenguaje del tiempo sin comprometerse con la concepción contextualista propuesta por el holismo, llevará a que filósofos como Solomon e Higgins arguyan contra éste que la coherencia del hegelianismo es insostenible a menos que se aceptan conjuntamente las condiciones (a) y (b), mencionadas anteriormente. Sin embargo, para Carrier la coherencia de una metodología atomista sería compatible con el hegelianismo como historicidad, en el sentido de *history*, algo que éste considera evidente a partir de la obra de Danto como filósofo substantivo; pues una vez completado su giro filosófico, sus esfuerzos se orientaron a la interpretación de un modelo de la historia en el que se hiciese posible la pregunta a cerca de si el arte había llegado definitivamente a su fin narrativo en todos y cada uno de los mundo posibles, adoptando con ello un hegelianismo no equivalente a la conjunción necesaria entre (a) y (b).

Siguiendo tal indicación de Carrier, se negará la idea de que Danto sea un hegeliano coherente desde la visión de Solomon y Higgins, ya que puede decirse que el filósofo analítico adoptó tal cambio sin comprometer los presupuestos básicos que ya había defendido en 1964, a partir de *Analytical Philosophy of History*, tal como lo señalan claramente algunos apartes de su artículo del 84 y las conferencias Andrew W. Mellon de 1995. Al enfatizar que la discusión sobre el fin del arte puede plantearse exclusivamente alrededor de la frase narrativa, se estaría abriendo la posibilidad de ampliar los límites de la historia hasta consideraciones substantivas sobre su estructura y desarrollo, sin llegar a comprometerse con la necesidad de adoptar el contextualismo propio del *hegelianismo* como metodología de investigación. Sólo debe recordarse que en la frase narrativa, al encontrarse constituida por sentencias históricas S_1 y S_2 , S_1 adquirirá necesariamente un sentido distinto del que ya posee, si fuese posible una nueva descripción desde otra perspectiva histórica, en este caso aquella que le es otorgada por la sentencia S_3 y elaborada desde una situación factible sólo para alguien que se encuentre ubicado en el futuro. Sin embargo, ¿el significado

de S_1 depende exclusivamente de una y sólo una sentencia histórica o de todas y cada una de las posibles descripciones que puedan suministrarse en cualquier mundo posible? ¿La descripción completa de una sentencia histórica determinada será proporcionada por un enfoque atomista o por uno holista de investigación?

Según Danto, “existe un factor imprescindible de convención y de arbitrariedad en la descripción histórica, el cual hace extremadamente difícil, si no imposible hablar, como quiere el filósofo substantivo de la historia, del *único* relato de la historia en su totalidad o, a este respecto, del *único* relato de cualquier conjunto de acontecimientos”.¹⁹ Al considerar que los intereses teóricos de los historiadores del futuro determinan el grado de convención y arbitrariedad de las frases narrativas que constituyen las relaciones históricas, el filósofo analítico estaría rechazando enfáticamente la posibilidad de elaborar la única descripción posible de una sentencia histórica; pero, basta recordar que tal declaración fue realizada durante el primer periodo de su producción intelectual, ya que en el transcurso que va desde 1984 hasta 1997 manifestaría su adhesión sin reticencias al realismo narrativo: “Debo decir que hoy tengo un punto de vista más caritativo acerca de las filosofías substantivas de la historia del que tenía en 1965, cuando escribí ese libro en las últimas etapas de mi positivismo. Pero eso es así porque se ha vuelto plausible para mí que existen estructuras históricas objetivas”.²⁰

Para llegar a dicha transformación se hizo necesario que Danto conociese el fracaso de una definición filosófica del arte por parte de la Estética, y la aceptación de que tales estructuras históricas objetivas eran el único garante para cumplir con la exigencia de una definición esencial del arte, eliminando con ello los obstáculos históricos que en el pasado impidieron llevarla a cabo. Si todas las definiciones presuntamente universales del concepto del arte han sido refutadas una y otra vez

¹⁹ DANTO, Arthur C. *Historia y Narración.*, Op. cit. p. 51.

por las revoluciones artísticas de la historia, ¿no existirá un argumento para clausurar definitivamente la historia del arte e iniciar su etapa auténticamente filosófica? Sucintamente, al considerar la historia del arte como un relato, con inicio y fin, se estaría abriendo con Hegel la posibilidad de pensar que las energías de la historia del Espíritu durante algún tiempo coincidieron con la narración interna del arte; aunque tras ello la historia y el arte tomaron direcciones diferentes, dejando el curso de la historia a éste último en lo que Danto ha denominado su etapa post-histórica e irreversiblemente filosófica:

Cualquier definición que tenga que convencer tiene, en consecuencia, que asegurarse contra tales revoluciones [del mundo del arte], 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.²¹

Las cajas de Brillo (*Brillo Boxes*) a las que se hace referencia son facsímiles elaborados por el artista norteamericano Andy Warhol a partir del diseño de los empaques de cartón de los estropajos Brillo, presentados en 1964 como obras de escultura en la Galería Stable de la 74 East Street de Manhattan. Así, en su artículo "Art in Box",* Richard Shusterman describe éste encuentro de Danto con la obra de Warhol como la última etapa de su conversión filosófica en un profeta substantivo, comparable a la transformación sufrida por Moisés tras la misión divina que le fue encomendada en el Sinaí y que debería cumplir frente al pueblo de Israel. Sin embargo, esta vez la revelación no estaría dirigida a éste último

²⁰ DANTO, Arthur C. *Después del fin del arte*. Op. cit. p. 65-66.

²¹ DANTO, A. *La Transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte* Angel y Autora Mollá Román. Barcelona: Paidós, 2002. p. 16-17. Los corchetes y su contenido son míos.

colectivo sino a los miembros del mundo del arte del siglo XX, para recordarles de qué manera el arte fue subyugado y despotencializado por parte de la filosofía a través de las teorías estéticas, tal como en su momento hizo aquel faraón que sometió en Egipto al pueblo elegido por Yahvé-Jehová. Deambulando desde el Pasillo de Filosofía de la Universidad de Columbia hasta las turbulentas arenas artísticas de la Stable Gallery en el 64, Danto recorrió un sendero de auto-descubrimiento hasta su propia zarza ardiente, acto de transfiguración que revelaría la “intoxicación filosófica del arte” bajo la conciencia estética y la tierra prometida del problema de los indiscernibles como auténtica cuestión de la filosofía del arte. Según Shusterman, el mensaje que llevaría a su pueblo sería enfático y sucinto: “Con la exposición de las cajas Brillo de Warhol en el 64 ha comenzado definitivamente el fin de la historia del arte”.

Analizada como frase narrativa, formulada por primera vez en 1984, presenta una descripción configurada a partir de sentencias históricas, en la que S_1 correspondería al acontecimiento A_1 de la siguiente manera: “En 1964 Andy Warhol expuso las *Brillo Boxes* en la Galería Stable, 74 East Street en Nueva York”. Sin embargo, esta última tan sólo es una descripción de un estado de cosas ubicadas en un espacio y tiempo determinados, pues para adquirir completamente el sentido histórico de la frase narrativa deberá ser descrita por otra sentencia, en este caso S_2 , que permitirá interpretarla como la etapa final de un relato desplegado por siglos, y que a su vez ha alcanzado su total culminación al disolverse en su propia filosofía. Por tanto, S_1 , interpretada bajo la luz histórica de S_2 , presenta un sentido inaccesible para cualquier observador que estuviese ubicado en 1964, ya que, parafraseando a Danto, ¿quién, al visitar la Galería Stable para ver la obra de Warhol, podría saber que con sus facsímiles de las *Brillo Boxes* el arte había comenzado a finalizar?

* Para el artículo de SHUSTERMAN, Richard. véase: ROLLINS, Mark. (Ed.) *Danto*, Op. cit. p.161-173.

Respetando las limitaciones lógicas que restringe la formulación de las sentencias históricas, Danto logra enunciar una frase narrativa que consiste en ver el presente como la culminación de una estructura histórica objetiva en la que se hizo posible la historia del arte como si fuese un relato que ha llegado a su fin. Como *profecía del presente*, el fin del arte se convierte en la certeza de que éste último como concepto ha vivido todas y cada unas de sus secuencias históricas, alcanzando con ello la conciencia filosófica de sí mismo como problema y las condiciones apropiadas para resolver la cuestión de su propia identidad. No obstante, ¿cómo puede estar Danto seguro de que las *Brillo Boxes* efectivamente son el fin del arte y no una etapa más dentro de una historia que aun se encuentra insondable en el futuro? ¿Acaso puede hacerse una declaración tal sin ubicarse privilegiadamente en el último momento de la totalidad de la historia, logrando con ello garantizar desde allí que su frase narrativa sea la única descripción adecuada de las esculturas de Warhol y rechazando simultáneamente “el contexto”, “la totalidad”, “los usos” y “el significado” que puedan adquirir como obras de arte desde el futuro? Después de todo, Danto es un filósofo que hace uso de un meta-relato como *history* para garantizar una descripción *atomista* de la frase narrativa correspondiente al fin del arte. Esta posición es coherente si y sólo si se acepta el *realismo narrativo* como garantía de que su enunciado no será refutado por ningún contra-ejemplo ubicado en el futuro; pues, ¿si se ha leído la totalidad de la historia, cómo puede dudarse del significado último asignado a determinado hecho?

No sobra recalcar que para el neo-hegeliano Danto la historia del arte está ligada a una visión teleológica de su desenvolvimiento que la conduce hasta el auto-conocimiento y la consecuente transformación en su propia filosofía. Empero, una objeción fuerte a su versión del fin del arte puede construirse desde la visión metodológica de la *arqueología*, propuesta por el filósofo francés Michel Foucault, en la que se mantiene una posición antitética a la historia en el sentido de *history* y

en la que tanto las *Brillo Boxes* como las latas de sopas Cambell (*Campbell soups cans*) consistirían en marcas que señalan la ruptura radical entre el pasado y un nuevo estrato que emerge discontinuamente en medio del orden anterior. Para Gary Shapiro,^{*} portavoz de esta crítica, entender cualquier proceso cultural desde la arqueología foucaultiana exige asumirlo como un conjunto de acontecimientos donde los materiales del pasado no forman un desarrollo evolutivo y continuo dentro de una secuencia, sino que se ordenan en estratos separados unos de otros por rupturas abruptas. El efecto que se produce consiste en aquél que presenta un yacimiento vertical de fósiles culturales relativamente discontinuos, donde el último de ellos simplemente se apila como si fuera la cima del primero, eliminando la idea de que el estrato más reciente sea el fin teleológico de la historia. Desde esta óptica, la obra de Warhol consistiría en un nuevo estrato dentro del mundo del arte caracterizado por la difusión y disolución de la identidad de la imagen en las obras de arte, todo ello tras haberse construido una concepción en la que el simulacro y su proliferación logran disolver la noción de un original: “Llegará un día en el que, por medio de la similitud retransmitida indefinidamente a lo largo de la extensión de una serie, la imagen por sí misma junto con el nombre que persiste perderá su identidad. Campbell, Campbell, Campbell, Campbell”²².

Pero, contra las réplicas pertinentes de Shapiro a la interpretación que hace Danto de la obra de Warhol, no hay que olvidar que es un filósofo sistemático al que sólo le interesa una sola noción arqueológica, es decir, aquella relativa al Monte Sinaí

* Para la interpretación utilizada en este texto de la obra de Warhol desde la arqueología foucaultiana, véase: SHAPIRO, Gary. *Art and its Doubles. Danto, Foucault, and their Simulacra*. En: ROLLINS MARK, (Ed.) *Danto*, Op. cit. p.129-141.

²²FOUCAULT, Michel. *This is Not a Pipe*. En: SHAPIRO, Gary. *Art and its Doubles*. Op. cit. p. 129. Para la traducción completa del ensayo en español, véase: FOUCAULT, Michel. *Esto no es un pipa. Ensayo sobre Magritte*. Trad. Francisco Monge. Barcelona: Anagrama, 1981, p. 80: “Llegará un día en que la propia imagen con el nombre que lleva será desidentificada por la similitud indefinidamente transmitida a lo largo de una serie. Campbell, Campbell, Campbell, Campbell.”

como disolución de la tensión entre las nociones de filosofía analítica y substantiva de la historia. En últimas, será desde tal cima que podrá contemplar el nuevo rumbo que él ha logrado establecer para el arte dentro de su *historia filosófica*, donde el nuevo telos narrativo será establecido por la pregunta capital de la galería de los indiscernibles: ¿De qué tipo es la diferencia que existe entre una obra de arte y algo que no lo es a pesar de ser indiscernible de ella, dado que no existe ninguna diferencia perceptiva digna de consideración teórica?

¡En conclusión, Danto es un gran lector de meta-relatos, queriendo convertirse en el creador de uno nuevo! Efectivamente, basta acercarse a la manera como George Dickie y Noël Carroll han elaborado parte de su empresa filosófica, la teoría institucional del arte* y la filosofía del arte de masas*, respectivamente, para sospechar que la descripción hecha por Danto de las *Brillo Boxes* ha sido asumida como la única frase narrativa posible desde el interior de la totalidad de la historia como *history*. Por ello, puede decirse que no es totalmente evidente que Danto haya dejado de ser un filósofo analítico de la historia, tras su transformación en un neo-hegeliano, pues su narrativa en torno al fin del arte exige ampliar los límites lógicos de la frase narrativa, mas no transformar necesariamente la noción fuerte de *history* en la debilitada visión de los procesos humanos como *story*. Después de todo, tal como lo entendió Carrier, Danto es un filósofo sistemático.

Sin embargo, las molestias del realismo narrativo presupuesto en el fin del arte de Danto, especialmente aquella relativa al intento de elaborar el único relato válido para la historia del arte occidental, pueden soslayarse a favor de las ventajas que

* Para la teoría institucional del arte véase: DICKIE, G. *Defining art*. En: American Philosophical Quarterly, July, 1969, p.254. DICKIE, George. *A Tale of Two Artworlds*. En: ROLLINS MARK, (Ed.) *Danto and his critics*. Oxford: Basil Blackwell, 1993, p. 73-78. DANTO, Arthur. *La Transfiguración*, Op. cit., p. 16-17. DANTO, Arthur. *El mundo del arte revisitado: comedias de similitud*. En: *Más allá de la Caja de Brillo. Las artes visuales desde la perspectiva post-histórica*. Madrid: Akal, 1992. p. 45-63.

* Para la filosofía del arte de masa véase: CARROLL, Noël. *Una filosofía del arte de masas*. Madrid: Visor. 2002.

tiene aceptar dicha pretensión fuerte de construir una narración como *history*. A pesar de la alternativa foucaultiana, que permite pensar *Brillo Boxes* como un estrato cultural más entre muchos otros, todo ello dentro de una serie discontinua de cambios catastróficos en la que la cultura se alimenta constantemente de la innovación sin necesidad de ser parte de un relato más amplio estructurado teleológicamente, se optará por considerar la obra de Warhol a partir de la interpretación de Danto y su énfasis en el fin del arte como aparición del problema de los indiscernibles. Después de todo, la afirmación de Danto es de carácter empírico, pues tiene la intención de describir completamente un hecho del mundo del arte a partir de una frase narrativa que depende de la aparición de la conciencia filosófica como auténtico final de una narración interna desplegada por siglos en el arte. Si la culminación de la historia del arte, tal como ha sido teorizada por el filósofo analítico, se convierte en el horizonte ineludible que antecede a la comprensión del problema de los indiscernibles y su relación con la identidad del concepto del arte, entonces tolerar un poco de *history* tiene la ventaja de que puede conducir a la apertura del espacio adecuado para desarrollar la indagación privilegiada por la filosofía del arte de Danto.

1.5. EL PROBLEMA DE LOS INDISCERNIBLES

¿Por qué no recordar una vez más con una cita anecdótica el momento en que apareció para Danto y su conciencia filosófica el problema de los indiscernibles como pregunta esencial del concepto del arte? Así, en el *Prefacio a la edición española* de la obra *Más allá de la Caja de Brillo. Las artes visuales desde la perspectiva post-histórica*, el filósofo presenta una vez más, pero en esta ocasión con un matiz particular, su formulación de la tesis del fin del arte a partir del siguiente comentario: “Como broma, me gustaba decir que el arte había acabado el 17 de abril de 1964 en la calle 74 este de Manhattan. Y, por supuesto, fue allí,

con la Caja Brillo, donde tuve mi revelación (...).”²³ Vale anotar que esta cita puede considerarse como una de las tantas marcas en la piedra que muestran el tipo particular de revelación obtenida por el filósofo en aquella exposición de la galería Stable. ¿De qué revelación estará hablando cuando comenta que fueron aquel lugar y momento específicos los que le permitieron declarar, aunque fuese en tono de broma, que el arte había finalizado? ¿Será que está refiriéndose de nuevo a aquellas esculturas realizadas por Andy Warhol en madera contrachapada y estarcida, para cuya realización utilizó un motivo tan banal como podía ser el empaque diseñado en papel de cartón ondulado para contener las esponjas de viruta de acero Brillo?

Efectivamente, Danto está refiriéndose una vez más a las *Brillo Boxes* de Warhol, las cuales son tan semejantes en su aspecto externo a sus homólogos banales ubicados en los escaparates de los supermercados que parecería no existir ninguna razón válida para sostener que el arte tuviera que diferenciarse de alguna manera de la realidad. Siendo así, el problema que suscitaron en Danto las esculturas de Warhol podría plantearse, con cierta pretensión de claridad lógica a partir de la ley de propiedades de Leibniz, de la siguiente manera: “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 .”²⁴

La mayor dificultad que presenta la formulación del problema de los indiscernibles a partir de la ley de Leibniz radica en la imposibilidad de utilizar las propiedades perceptivas como elementos de diferenciación entre arte y realidad, pues son precisamente ellas las que producen la situación que conduce al siguiente

²³ DANTO, Arthur. *Más allá de la Caja Brillo. Las artes visuales desde la perspectiva histórica*. Madrid: Akal, 2003. p. 16.

condicional: si *Brillo Boxes* tienen todas y cada una de sus propiedades en común con los empaques de estropajos Brillo, entonces todo filósofo sensato debería declarar a estos últimos como arte y con ello a la realidad entera. ¿Será que si no puede eliminarse el problema de los indiscernibles a través de una solución filosófica adecuada, entonces tendría que declararse de manera estricta que el *fin del arte* implica la disolución del arte en la realidad?

Por consiguiente, la filosofía del arte de Danto tendrá como nuevo telos narrativo la búsqueda de una solución satisfactoria, en términos filosóficos, es decir, una respuesta universalmente válida en cualquier situación dada dentro de un mundo futuro o posible, para el problema de los indiscernibles. Esta respuesta tendrá que mostrar explícitamente qué es eso que hace al arte diferente de la realidad, tal como la *Fuente* de Duchamp emerge desde sí misma sin llegar a identificarse con el orinal blanco que le sirve de sustento material. Esta nueva perspectiva tendrá que evitar los errores ya cometidos por la historia del arte al tratar de asumir que el concepto del arte depende en su definición de aquello que se encuentra *a simple vista*. Ya lo había señalado de forma concisa en su artículo *Obras de arte y cosas reales*, al expresar lo siguiente: “en vista de esta posibilidad, [es decir, la aparición del problema de los indiscernibles], 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, que impide que el arte y la realidad pasen continua e inevitablemente al otro territorio.”²⁵

Precisamente, la revelación acaecida durante aquella exposición de Warhol en el 64 se ilumina desde la necesidad de dar un giro contra-fenomenológico que logre

²⁴ DANTO, Arthur. *La Transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*. Barcelona: Paidós, 2002, p. 68.

²⁵ DANTO, Arthur. *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. 30-31. Los corchetes y su contenido son míos.

evitarle al filósofo caer en la tentación de definir la esencia de un concepto a partir de los rasgos individuales presentes en aquellos ejemplares que caen bajo el ámbito de su proyección. Este aspecto ya había sido resaltado lúcidamente por Richard Shusterman en el ya mencionado “Art in a Box”, donde considera al filósofo analítico como aquel profeta que logró emancipar el arte de la conciencia estética y consiguió mostrarle su destino ineludible en el problema de los indiscernibles, entendido como aquella Tierra Prometida en la que podría alcanzar su propia identidad. De esta manera, si la versión del fin del arte elaborada por Danto llegó hasta su realización concreta con las cajas Brillo de Warhol, (*Brillo Boxes*), en el sentido de que la historia como *history* sólo fue necesaria hasta el momento en que le permitió a la conciencia filosófica reconocer que la pregunta por la esencia del arte había logrado emerger a la superficie de la indagación conceptual en términos del problema de los indiscernibles, entonces, sólo le quedaría a la filosofía del arte la misión de recorrer aquel arduo camino que le permitiera alcanzar definitivamente la solución de la identidad propia y específica del concepto del arte.

Parfraseando el artículo de Shusterman, la razón para considerar a Danto como un profeta del arte, similar a Moisés, consiste en la fuerte analogía que mantiene con éste y el relativo éxito alcanzado por ambos en sus correspondientes cruzadas emancipadoras. Ninguno de ellos logró conquistar para su pueblo la ansiada Tierra Prometida que habían representado en cada uno de sus discursos; pero, a pesar de todo, señalaron el camino adecuado para comenzar a apoderarse de ella a través de la sagacidad de sus seguidores. Aunque Danto fue un profeta que pretendió haber alcanzado una sola y definitiva definición esencial del concepto del arte, a imagen y semejanza de la naturaleza individual y única de Dios propugnada por Moisés, su esfuerzo se ubica en el ámbito de la veleidad,

pues tan sólo se situó en la perspectiva más alta posible que le permitió contemplar el ámbito lógico desde el cual comenzar a desarrollar seriamente su proyecto intelectual. En palabras de Shusterman:

La analogía más importante entre Moisés y Danto, (...), consiste en el relativo éxito que tuvieron como emancipadores. Moisés dirigió a los Hebreos fuera de la esclavitud Egipcia, pero no les entregó la Tierra Prometida, en la que ni siquiera él mismo pudo entrar; aunque le fue permitido vislumbrarla difusamente desde las distantes cumbres del Monte Nebo en Moab, donde estuvo poco tiempo antes de ser sepultado. Esto fue así porque Moisés aun estaba demasiado sometido a la figura del príncipe Egipto y la mentalidad esclava de los Hebreos como para hacerse cargo de la desordenada y violenta hora de introducir a su gente en la pagana Canaán. La realización de esto exigió que apareciera alguien tan brusco e *inculto* como Josué, quién traficó con espías, prostitutas y trompetas.

Pienso que Danto ocupa una posición similar (...). Al haber conducido a los estetas hasta la conciencia emancipada de la deslegitimación (*disenfranchisement*) filosófica del arte, Danto dejó su reivindicación (*re-enfranchisement*) demasiado lejos como para estar completa, pues sus teorías siguen estando aún demasiado sometidas a la ideología filosófica tradicional como para poder ayudarnos a completar la liberación que ha preparado y profetizado.²⁶

La réplica central de Shusterman contra el proceso fallido de emancipación iniciado por Danto se erige a partir de una posición crítica que intenta atribuirle la

²⁶ SHUSTERMAN, Richard. "Art in a Box" En: ROLLINS, Mark. (Ed.) *Danto*, Op. cit. p.162.

pretensión de considerar el arte como un concepto susceptible de definirse a partir de la imagen de una caja, en la que el significado de esta práctica humana queda relegado tras la materialidad de una obra que se esfuerza por encubrir su sentido cultural. Así, “el proyecto mismo de la definición filosófica estándar significa colocar el arte en una caja, confinándolo y limitándolo más allá del resto de la vida.”²⁷ Limitando sus posibilidades prácticas al desplazar su tarea cultural efectiva al plano de la representación, Danto seguiría caracterizando el papel del arte no sólo como una excrecencia más allá de lo real, sino que mantendría intacta la separación entre éste y la totalidad de la vida humana.

Estrictamente hablando, el intento de definir el arte a partir de la imagen de una caja negra sólo sería el primer paso argumentativo expuesto por Shusterman en su crítica a la filosofía del arte de Danto. Para Shusterman, el intento de entender el arte como un tipo de representación implicaría una consideración del mismo a partir de una tesis esencialista que reduciría, por no decir eliminaría, la posibilidad de su interacción con el mundo social y cultural humano. Si el arte es un tipo de representación, podría seguir ocultándose indefinidamente tras la materialidad de la obra en la que se encarna; todo ello dependiendo de quien desee cerrar una vez más la caja para evitar que el arte pueda operar libremente en la realidad. Por eso, el título de su artículo, “Art in a Box”, debería considerarse el inicio de un proceso que podría terminar exitosamente en la salida definitiva del arte de todas aquellas cajas en las que ha sido confinado por la historia de la Estética, y cuyo último representante sería Danto y su interpretación de las *Brillo Boxes* de Warhol. De esta manera, una vez superada la caja, que podría parafrasearse como si se estuviese considerando el hecho de que por fin el arte haya podido *salir del closet*, el futuro del mismo podría estar en una *descompartimentalización* (*decompartmentalized*) de sus prácticas. Por ello, la aparición de la obra de

²⁷ Ibid., 164.

Warhol podría considerarse como la creación de algo nuevo y discontinuo dentro de la práctica artística, es decir, algo totalmente distinto respecto a la concepción Estética del arte. De esta manera, la sugerencia que estaría haciendo Shusterman consistiría en tratar de evitar comprender el arte como si se tratase de un concepto que unívocamente determina lo que sean las obras que lo encarnan, pues ello implicaría su disolución en un tipo de filosofía cuyo único interés sería la elaboración de una definición esencial que limitase el carácter revolucionario existente en el quehacer artístico.

Para aceptar tal crítica tendría que reconocerse que la definición esencial del arte elaborada por Danto esconde dentro de sí la imagen de una caja negra que oculta totalmente el significado de la obras de arte. Efectivamente, este sería el caso si el filósofo analítico hubiese eliminado cualquier tipo de acceso cognitivo o emocional al significado que se encarna en ellas; pero la filosofía de Danto exige reconocer la necesidad de acceder al significado de éstas como condición suficiente para eliminar el problema de los indiscernibles en el plano lógico y conceptual. De esta manera, el sendero de las réplicas de Shusterman podría alterarse sin perder su fuerza, y todo ello tras una leve modificación. Una vez se haya reconocido que el punto neurálgico de la crítica de Danto a la historia del arte radica en el reconocimiento del arte como un concepto formal, podría argumentarse que la noción de representación permite entender el aspecto formal de su funcionamiento, su *cómo*, sin determinar o limitar los posibles significados que puedan producirse en cada una de las diversas prácticas artísticas. Siendo así, los ejemplares que caigan bajo su ámbito tienen la posibilidad de dejarse determinar libremente en su significado, su *qué*, y con ello de permitirle a los operarios y usuarios de su materialidad la elección del acceso que deseen otorgarles a la realidad social y cultural.

Sin embargo, la crítica más interesante que se ha encontrado hasta este momento podría retomar la narración de Shusterman y su énfasis en el inacabado proceso de emancipación iniciado por Danto dentro de la filosofía del arte. Al haber soslayado la conclusión más fuerte implicada en su formulación del problema de los indiscernibles, el filósofo analítico estaría evadiéndose tras un sutil rodeo de la dificultad lógica que encierra entender el mencionado problema desde la ley de Leibniz. Esto es así, puesto que si *a* y *b* tienen en común todas y cada una de sus propiedades, donde *a* es una obra de arte y *b* un objeto real, entonces debería existir alguna razón para declarar que hay alguna diferencia relevante con la cual establecer la separación ontológica entre ambos. Si la indiscernibilidad es una condición compartida por el arte y la realidad e imposible de romper desde cualquier punto de vista filosófico, entonces, las consecuencias lógicas para el concepto del arte serían nefastas; pues no sólo todas las cajas de brillo de los supermercados norteamericanos serían obras de arte, a imagen y semejanza de las elaboradas por Warhol, sino que el límite ontológico que distingue al arte de la realidad se desdibujaría, eliminando simultáneamente cualquier posibilidad de encontrar una regla de uso para poder distinguir conceptualmente ambas palabras. Si esto es así, ¿acaso aquellas obras como *Brillo Boxes* o *Fuente (Fountain)* de Marcel Duchamp deberían considerarse inútiles duplicaciones que imitan ociosamente lo ya existente?

A pesar de que un giro contra-fenomenológico lograra eliminar el plano perceptivo que da origen al problema de los indiscernibles, su formulación desde un punto de vista lógico no sólo lograría suspender los resultados obtenidos con dicho giro, sino que lograría fortalecer el problema con la paradójica situación de que el arte y la realidad se encuentran en una relación de identidad. Por lo tanto, responder adecuadamente a este reto será la tarea encomendada a aquellos sucesores de Danto que, por ser más rudos e incultos que él, puedan probar diversas soluciones conceptuales para disolver el problema de indiscernibles. Situados en un nivel

lógico, tras haber suspendido la historia del arte, entendiéndose ello como el fin de una *history*, deberán comenzar a probar diversas perspectivas que traten de mostrar cuál es el tipo de distancia ontológica que separa el arte de la realidad, tratando con ello de culminar el proceso de emancipación iniciado por el filósofo analítico en la noche del 17 de Abril de 1964, durante la exposición de las *Brillo Boxes* de Warhol en la Galería Stable de New York.

2. EL PROBLEMA DE LOS INDISCERNIBLES Y LA MATERIALIDAD DE LAS OBRAS DE ARTE

¿Por qué un artista debería situarse en la perspectiva que le ha impuesto Danto, al considerar que el problema de los indiscernibles sólo puede resolverse desde un punto de vista lógico? Perfectamente, tal artista tendría todo el derecho de dudar de las prescripciones del filósofo, hasta llegar a considerar que tal vez éste haya dejado pasar por alto, de una forma demasiado fácil, el hecho de que tarde o temprano las propiedades materiales de las cosas podrán determinar la diferencia entre el arte y la realidad.

Si tal vía de indagación es viable, entonces, para establecer el principio de la *desemejanza de lo diverso* en el ámbito del arte - y con ello trazar la demarcación ontológica que tan ansiosamente ha estado buscando Danto - tan sólo deberá buscarse una propiedad que posea *a* y que no se encuentre en *b*, eliminado con ello la indiscernibilidad que se ha erigido como foco de malestar filosófico.

2.1 ASPECTOS LÓGICOS DEL PROBLEMA DE LOS INDISCERNIBLES

¿Qué ocurriría si existiese una obra de arte tan indiscernible de un objeto real que el mismo intento de encontrar una propiedad material y perceptible con la cual distinguirlos se convirtiese en una empresa inútil, es decir, una en la que tuviesen que claudicar los sentidos? Precisamente, esto fue lo que se preguntó el filósofo norteamericano Arthur C. Danto en un artículo tan temprano dentro de su biografía intelectual como fue "The Artworld", de 1964, donde afirmó taxativamente que la

cuestión fundamental de la filosofía del arte debería establecerse en dichos términos, es decir, partiendo del *problema de los indiscernibles*.

Aunque su formulación inicial data de esa fecha, su expresión más clara, lógicamente hablando, tuvo que esperar diez y siete años más tarde para emerger explícitamente dentro de la escritura de su obra, pues fue sólo hasta 1981, con la publicación de *La transfiguración del lugar común*, que el filósofo de los indiscernibles llegó a considerar la cuestión de la siguiente manera:

“De una teoría de Leibniz se deduce que 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 . De aquí ha de inferirse que si todas las obras en cuestión tienen las mismas propiedades, han de ser idénticas. (...) [Sin embargo,] el punto de vista lógico garantiza que a no es idéntico a b , luego debe haber una propiedad F que haga que a sea F y b no sea F ; pero esto no implica que F sea una propiedad perceptiva.”²⁸

La formulación del problema de los indiscernibles, enunciada en los anteriores términos por Danto, sencillamente tiene que leerse de la siguiente manera: para lograr disolver definitivamente la molesta situación en la que un par de entidades, aparentemente, comparten entre sí todas y cada una de sus propiedades, deberá asumirse, como algo dado de suyo, que la ruta privilegiada a seguir se encuentra garantizada por la adopción de un *punto de vista lógico* y su capacidad formal para distinguir a de b a partir de F .

²⁸ DANTO, Arthur. DANTO, A. *La Transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte* Angel y Autora Mollá Román. Barcelona: Paidós, 2002. p. 68, 78-9. Los corchetes y su contenido son míos.

Tras interpretar dicha sugerencia, pertinente para la cuestión ontológica de la filosofía del arte, puede afirmarse con total certeza que Danto está asumiendo una perspectiva lógica en la que la diferencia entre el arte y la realidad debe establecerse respetando los límites propios del principio de la *desemejanza de lo diverso*. Según éste, si *a* y *b* son diferentes, entonces, tendrá que existir por lo menos una propiedad *F* que *a* posea y que *b* no, y con la cual ambas entidades evitan identificarse entre sí. En este principio se captura la intuición de que si *a* y *b* son distintas, entonces, como mínimo habrá un factor que consiga individualizarlas y establecerlas en su correspondiente diferencia, evitando con ello la disolución de ambas en una sola y la misma entidad o en la misma clase de entidad.

Así, si puede señalarse que *a* posee *F*, "*Fa*", y *b* no posee *F*, " $\sim Fb$ ", entonces, el principio de la *desemejanza de lo diverso* quedará establecido en notación formal de la siguiente manera:

$$1. \quad \forall F (Fa \leftrightarrow \sim Fb) \rightarrow (a \neq b)$$

Entendido como punto de vista lógico, el principio de la desemejanza de lo diverso deberá interpretarse como la negación de la ley de Leibniz y sus principios constitutivos, los cuales, en su interpretación ontológica formal más estricta, han de considerarse como la pretensión de eliminar la posibilidad de plantear la existencia de dos entidades distintas que sean totalmente idénticas entre sí o dos entidades que pertenezcan a la misma clase y que no tengan las mismas propiedades que les permitan ser parte de ella. A diferencia de 1., lo que se pretende con la formulación, en sentido estricto, de la ley de Leibniz, a partir de los principios de la *indiscernibilidad de los idénticos* y la *identidad de los indiscernibles*, es cerrar cualquier posibilidad lógica a alternativas en las que haya alguna propiedad, sin importar de qué tipo, con la cual se pueda llegar a

cuestionar la reducción ontológica de una entidad a la otra, en este caso la reducción de la entidad *a* a la entidad *b*, la identificación en una sola de las aparentemente dos entidades *a* y *b*, o, la clasificación de *a* y *b* en una y la misma clase.

Formalmente hablando, tras observar la ley de Leibniz, entendida como la conjunción del principio de la *indiscernibilidad de los idénticos*, según el cual, si *a* y *b* son idénticos, entonces, para todas y cada una de las propiedades *F*, *a* posee *F* si y solamente si *b* también posee *F* - el cual quedaría establecido formalmente de la siguiente manera:

$$2. (a = b) \rightarrow \forall F (Fa \leftrightarrow Fb)$$

y el principio de la *identidad de los indiscernibles*, según el cual, si para todas y cada una de las propiedades *F*, *a* tiene *F*, si y solamente si *b* también tiene *F*, entonces *a* es idéntica a *b*, o viceversa - el cual quedaría establecido formalmente de la siguiente manera:

$$3. \forall F (Fa \leftrightarrow Fb) \rightarrow (a = b)$$

puede asegurarse que su punto de vista lógico implica la negación de la validez general de 1. en la solución del problema de los indiscernibles.

A partir de todo ello quedará acotado un espacio de discusión formal que tendrá como límites de posibilidad *el principio de la desemejanza de lo diverso* en 1., por una parte, y la *ley de Leibniz*, entendida como la conjunción de los principios de la *indiscernibilidad de los idénticos* en 2. e *identidad de los indiscernibles* en 3., por la

otra. Y dentro de estos límites, en franca oposición a la Ley de Leibniz, lo que Danto estaría tratando de hacer con su filosofía del arte y el establecimiento de un punto de vista lógico para garantizar 1., sería la consolidación de una perspectiva irrefutable desde la cual se pudiera llegar a afirmar que: “no toda parte de una obra de arte *A* es parte de un objeto real *R*, cuando *R* es parte de *A* y además puede ser desligado de *A* para ser visto *simplemente* como *R*.”²⁹

2.2 LAS BRILLO BOXES DE ANDY WARHOL Y LA ESENCIA MATERIAL DE LAS OBRAS DE ARTE

Una lectura detallada de la comprensión que Danto tiene del problema de los indiscernibles arroja la certeza de que la cuestión depende de una manera particular de entender la ley de Leibniz como si solamente fuese equivalente al principio de la *identidad de los indiscernibles*. No sobra mencionar que su interpretación filosófica de la dificultad teórica que plantearon para el arte las *Brillo Boxes* de Warhol, consiste en la imposibilidad de establecer una definición esencial del concepto del arte a partir de cualquier rasgo perceptivo presente en las obras que se encuentran cobijadas bajo su ámbito de aplicación.

Retomando una vez más la formulación hecha en 3. para actualizar el esquema formal del problema que ha sido elevado a la conciencia filosófica gracias a la elaboración de dicha obra artística, debería decirse que la cuestión es la siguiente: si para todas y cada una de las propiedades de las *Brillo Boxes* de Warhol, que en este caso se corresponderían con *a*, las *cajas de brillo* de los supermercados norteamericanos, que se corresponderían con *b*, tienen ontológicamente las mismas propiedades, entonces, las *Brillo Boxes* son idénticas a las *cajas de brillo*.

²⁹ DANTO, Arthur C. “The Artworld” En: *The Journal of Philosophy* 61, Octubre 15, 1964, p. 576.

No obstante, un oponente teórico del filósofo de los indiscernibles podría argüir que la interpretación correcta de 1. debería comprometerse con la restricción de F a aquellos predicados que se corresponden con propiedades materiales y perceptivas de las obras mismas. Al fin y al cabo, no hay ninguna garantía para asumir que una diferencia que no ha sido percibida en un momento dado, no llegue a hacerse manifiesta en otra etapa de la indagación. ¿Qué razón habría para rechazar un giro fenomenológico que buscase la diferencia entre el arte y la realidad a partir de los rasgos materiales de las cosas mismas? ¿No es acaso la materialidad de las obras de arte el único terreno válido de disputa para resolver el problema de los indiscernibles? ¿Acaso, como ha sostenido el filósofo norteamericano Saul Kripke, el origen material de una entidad no debería considerarse como una propiedad esencial para identificarla y diferenciarla en cualquier circunstancia posible? Así, la solución más inmediata, que a su vez desde el sentido común sería la más sencilla, consistiría en buscar al menos una propiedad que se encuentre presente en *a* y que no esté en *b*, respetando con ello los límites ontológicos y formales propuestos en 1.

Efectivamente, no hay que ir tan lejos, pues existen tales opciones empíricas para resolver el problema de los indiscernibles; aunque con ello - esto hay que advertirlo- no sea evidente que esté logrando establecerse la frontera que Danto insistentemente ha estado buscando a lo largo de su obra. Como ya lo señaló el mismísimo filósofo en su artículo de 1992, "El mundo del arte revisitado":

Indudablemente, los parecidos eran tan poco perfectos que la discriminabilidad era incuestionable. *Caja Brillo* estaba hecha de madera estarcida; los paquetes de Brillo están hechos de cartón ondulado e impresos. Sin embargo, no puede ser aquí donde residan las diferencias entre las obras de arte y lo que he denominado <<meras cosas reales>>. Se tildaría de loco al filósofo que dijera que lo que distingue a la obra de

arte es que está hecha de madera, especialmente cuando en el mundo hay tantas obras de arte hechas con papel. Y no sería difícil imaginar que hubiese ocurrido lo contrario de lo que ocurrió: *Caja Brillo* podría haber sido un simulacro en cartón de los sólidos envases en madera contrachapada en que los de Brillo expedían sus estropajos.³⁰

En realidad, quienquiera que fuese el filósofo que asumiese la propiedad de “ser de madera” como distintiva del arte, no sólo estaría loco sino que tendría un conocimiento muy limitado de la historia del concepto que está tratando de esclarecer. Empero, si lo que prevalece en la discusión es la forma lógica de la formulación y comprensión del problema de los indiscernibles, entonces, lo que se estaría buscando sería cualquier alternativa de solución que acabase con esta condición y lograrse eliminar la posibilidad de que la línea de demarcación entre arte y realidad quedase disuelta por las osadas aventuras del arte contemporáneo, sin importar que las distinciones necesarias que logren trazarla nítidamente sean de carácter empírico y determinadas por la composición material de las obras de arte.

Así, en franca oposición a Danto, con la ayuda del filósofo Saul Kripke* podría sugerirse una ruta de argumentación en la que se daría la reivindicación de la composición material de las obras de arte y su correspondiente compromiso ontológico con una tesis de carácter esencialista que implique la noción de identidad. Dicho intuitivamente por medio de una obra de arte, el señalado argumento kripkeano habría de plantearse de la siguiente manera: cuando se asevera que un aspecto esencial de las *Brillo Boxes* de Warhol radica en el hecho

³⁰ DANTO, Arthur C. *Más allá de la Caja de Brillo: Las Artes Visuales desde la Perspectiva Post-Histórica*. Trad. Alfredo Brotons Muñoz: Madrid: Akal, 2003. p. 48.

* KRIPKE, Saul. “Identidad y Necesidad” En: VALDÉS VILLANUEVA, Luis MI. (Ed.) *La búsqueda del significado*. Madrid: Tecnos, 1991. KRIPKE, Saul. *El Nombrar y la Necesidad*. Trad. Margarita M. Valdés. México: UNAM, 1995.

de haber sido realizadas por el artista en madera contrachapada, entonces, si éste no fuese el caso, ya sea porque en alguna subasta realizada en Christie's o Sotheby's alguien descubriese que mágicamente se han transformado en piezas hechas de cartón, ¿podría colocarse seriamente en cuestión el que sean las mismas obras que en realidad han llegado a ser dentro del arte contemporáneo? Esta es una cuestión más que sensata, puesto que J. podría preguntarse: ¿acaso no es necesario, para un historiador del arte o un coleccionista, que las *Brillo Boxes* sean serigrafías hechas *en madera*, con unas medidas de 44 x 43 x 35,5 cm y con una escala de 2×10^3 con respecto a las originales?

Implícitamente, en esta última cuestión se estaría retomando de forma modificada el objeto de la ejemplificación presentado por Kripke en "Identidad y Necesidad" (1971), cuyo argumento se desarrolla alrededor de la necesidad material del origen de las cosas y su relación con la posibilidad de pensar coherentemente, en términos de un objeto particular, en tal caso un atril de madera, si esta entidad podría seguir siendo una y la misma en un mundo posible a pesar de que hubiese sido fabricada con agua congelada extraída del río Támesis. Kripke se estaría preguntando si la identidad de algo se encuentra en relación esencial con la necesidad conferida por su correspondiente origen material y las condiciones de modificación a lo largo del tiempo y espacio; cuestión que ha sido formulada por Kripke [1971] recurriendo a los siguientes términos: "¿Qué propiedades, aparte de algunas triviales como la identidad consigo mismo, son tales que este objeto tiene que tenerlas si existe de alguna manera, y si el objeto no las tuviera, no sería este objeto?"³¹

El presupuesto latente en el argumento a elaborar por J., tendrá que apelar directamente al *esencialismo* kripkeano, o *esencialismo-k*, que se entenderá

³¹ KRIPKE, Saul. "Identidad y Necesidad". Op. cit. p. 116.

como la doctrina ontológica en la que se asume que algunas, o por lo menos una, propiedades o atributos no puede no poseerlos una entidad para seguir siendo lo que es, mientras que otros atributos le son accidentales y pueden o no darse en ella dependiendo de la eventualidad de las circunstancias que les permitan ejemplificarse. El recurso al esencialismo-k permite sostener que: si las *Brillo Boxes* necesariamente tienen la propiedad esencial de “ser de madera”, entonces, independientemente de que sean subastadas en Christie’s o Sotheby’s, para seguir siendo las mismas obras tendrán que mantenerse materialmente de esta manera, como parte de la obra escultórica de Warhol.

En términos más formales, sea F la propiedad “ser de madera”, G la propiedad “ser subastadas en Christie’s” y *a* las *Brillo Boxes*, entonces, puede decirse que esencialmente existe una pieza escultórica *a* que necesariamente es F, aunque contingentemente es G:

$$4. \exists a [\Box F(a) \wedge G(a) \wedge \sim \Box G(a)]$$

Por un lado, esta forma de enfrentar el problema de los indiscernibles elimina, por un lado, el rigor lógico presentado en 3. a favor de una formulación con cuantificador existencial en la que son relevantes los elementos fácticos de la argumentación, como es el caso de la propiedad “ser de madera”, y por el otro, implica que la apelación a las propiedades materiales de las obras de arte es viable como criterio empírico para mantener la verdad lógica de 1.

Sin embargo, para atender a la posibilidad, y a pesar de las bondades conseguidas en 4., nada le impide pensar a J. que Warhol *pudo* haber hecho las *Brillo Boxes* con cartón rústico, aunque ello implicase realizar un juicio bastante incierto sobre el pasado, tal como si se tuviese un acceso cognitivo privilegiado

para conocer la contingencia del sentido último de la creación que llevó al artista a escoger uno de diversos materiales. No obstante, hay que conceder que a pesar de que en este mundo nunca nadie conozca o llegue a conocer la razón por la cual el artista decidió elegir la madera y no el bronce o el cartón para realizar sus piezas de escultura, no por ello puede negarse que las obras, consideradas en sí han sido elaboradas en dicho material y sin él no podrían seguir siendo efectivamente lo que son hoy. Por lo tanto, como propiedad esencial, el hecho de “ser de madera” deberá ser parte de las *Brillo Boxes*, no sólo en éste, el mundo en que han sido fabricadas, sino en cualquier otro mundo posible en el que quisiera hablarse de las *mismas* obras, aun cuando las condiciones descriptivas hayan sido modificadas en un experimento mental, con fines contra-fácticos, a partir de una historial causal diferente.

Para convencer al lector de que esto es así, piénsese en que tal no fuera el caso y respóndase a las siguientes preguntas: ¿Cómo tendría que ser una descripción total de un mundo posible, en términos de su *historia causal*, para que las obras hubiesen sido realizadas en un material distinto al utilizado por Warhol? ¿No será que las mencionadas piezas de arte tendrán que describirse necesariamente, en cualquier situación posible en las que hubiesen existido, como estando hechas de madera?

Por favor, vuélvase a leer la primera de las anteriores preguntas y fíjese en la ambigua expresión “historia causal”. Lo que se intenta mostrar con ella es el conjunto de relaciones existentes entre un número particular de hechos que en su compleja interacción han determinado la aparición de un estado específico del mundo que se desea describir. Así, una historia causal de la creación de las *Brillo Boxes* no sólo exigiría que hubiese nacido entre 1928 y 1931 un niño bautizado con el nombre Andrew Warhola, quién pasó su niñez en *Forest City, Pennsylvania*, donde vendió fruta y sirvió como ayudante en una de las tiendas del pueblo, sino

que también exigiría que hubiese estudiado en el *Carnegie Institute of Technology* de *Pittsburgh*, donde obtuvo el título de *Bachelor of Fine Arts*. Además, se hace necesario que tras ello hubiese seguido una etapa en la que se trasladó a la ciudad de Nueva York para montar un estudio junto a la plaza de *St. Mark* en la *Lower East Side*, desde donde comenzaría una meteórica carrera que lo llevaría a lograr el diseño de anuncios para revistas tan decisivas dentro de la cultura popular contemporánea como *Glamour*, *Vogue* y *Harper's Bazaar*. También debería decirse que en 1963 conoció al poeta Gerard Malanga, quien se convertiría en su asistente artístico, y que en ese mismo año comenzaría su producción cinematográfica con los filmes *Sleep* y *Empire*.

Perfectamente, podría continuarse indefinidamente con la presentación de datos deshilvanados, constitutivos de la biografía más básica de Warhol, pero momentáneamente con las anteriores frases basta para ilustrar lo que se ha querido decir con la expresión que se ha señalado. No obstante, es preciso anotar que si lo que en realidad se desea es construir una historia causal de Warhol hasta 1964 - año en que fueron expuestas las *Brillo Boxes* en la *Stable Gallery* - para tratar de entender cómo estos hechos y otros tantos más en su mutua interrelación llevaron a que el artista eligiese un particular tipo de madera para realizar una obra inspirada en las cajas de los empaques de esponjillas Brillo, entonces, sería necesario escribir una historia causal completa de la trama anterior en la que se incluyesen todos aquellos aspectos que lograsen explicar conjuntamente el proceso de creación de dichas piezas escultóricas, tal como fueron realizadas.

Por motivos argumentativos, dejando a un lado los problemas que pueda acarrear esta sugerencia tan ambiciosa, relativa a una explicación exhaustiva del origen de las *Brillo Boxes* como obras de arte, puede decirse que lo que sí cabe asegurar enfáticamente es que una vez éstas fueron hechas a partir de unos cuantos trozos

específicos de madera, debería asumirse necesariamente que dicho aspecto constitutivo de su historia causal les es esencial para que puedan seguir siendo las obras de arte que en realidad son. Evidentemente, esto no pretende desconocer que podría describirse una situación contra-fáctica, en un *mundo posible*, en el que el artista hubiese hecho las *Brillo Boxes* de cartón, tal como lo llegó a imaginar Danto en algún lugar de sus escritos. Pero, ante esto, y la dudosa posibilidad de viajar entre el mundo real y los *mundos posibles*, sólo surgiría una pregunta de difícil solución: ¿Si alguien trajese unas cuantas de esas piezas hechas en cartón desde dicho *mundo posible* a éste, para ser subastadas en una casa encargada de ello, podría hacérseles creer a los ansiosos interesados en ellas que están frente a algunas de las *Brillo Boxes* presentadas por Warhol en la Galería Stable de Nueva York en 1964?

2.3 LA MATERIALIDAD DE LAS OBRAS DE ARTE Y LOS MUNDOS POSIBLES

La respuesta es negativa, y precisamente esto hace más imperiosa la discusión sobre los *mundos posibles* en este contexto, una vez ha a parecido la cuestión por los límites mínimos que estos implican para pensar algo como siendo uno y lo mismo a lo largo de cada uno de ellos. Por esta misma razón, debería aclararse, al menos de forma amplia e ilustrativa, lo que se entiende por la estrategia de los *mundos posibles* como método lingüístico de proyección imaginaria^{*}, pues a partir

* El uso de la estrategia de los “*mundos posibles*” ha sido fuertemente discutido, además de forma amplia, comenzando por el extremo de quienes rechazan su postulación al considerarlo “un primitivo metafísico que resulta como un dolor de muelas” [PUTNAM, Hilary. *Las mil caras del realismo*. Barcelona: Paidós, 1994. p. 71], y terminando por el extremo opuesto de quienes, como Kripke, consideran que “no hay nada por principio erróneo en considerarlos, para propósitos filosóficos o técnicos, como entidades (abstractas).” KRIPKE, Saul. *El Nombrar y la Necesidad*. Op. cit. p. 24. Sin embargo, en este trabajo se optará por una concepción de los *mundos posibles* que podría enmarcarse dentro de un *realismo pragmático*, en el que, a diferencia del realismo moderado y su pretensión de que no “necesita considerarse los mundos posibles como parte del mobiliario último del mundo” [STALNAKER, Robert. *Inquiry*. Cit. en: PÉREZ OTERO, Manuel. *Conceptos modales e identidad*. Barcelona: Edicions Universitat de Barcelona, 199. p. 93.], se reconoce el

de ello podrá establecerse de forma mucho más explícita la relación interna que guarda el problema de las propiedades esenciales de las cosas con la cuestión de los indiscernibles de Danto. Así, en palabras de Kripke:

Un mundo posible no es un país lejano con el que nos topamos o al que vemos a través de un telescopio. Hablando de manera general, otro mundo posible es demasiado lejano. Aun si viajamos más rápido que la luz, no llegaremos a él. Un mundo posible está *dado mediante las condiciones descriptivas que asociamos con él*. (...) No imaginamos, por supuesto, todo lo que es verdadero o falso, (...); pero, en teoría, todo tiene que decidirse para hacer una descripción total del mundo.³²

Aparentemente, para Kripke los problemas radican en las distancias infranqueables y en los medios de transporte inexistentes que logren superar la velocidad de la luz, pero, realmente las dificultades más agudas se presentan cuando se trata de explicar cuáles son las “condiciones descriptivas” asociadas a un mundo posible donde las *Brillo Boxes* de Warhol hubiesen sido hechas de cartón. ¿Cómo tendría que ser una descripción total de dicho mundo, en términos de su historia causal, para que las obras estuviesen constituidas de un material distinto al de la madera? ¿Quién y a partir de qué se decidirá si el hecho de ser de madera es *esencial* o *contingente* a la constitución material de las *Brillo Boxes*?

No obstante, las salidas convencionales siempre están a disposición de los filósofos – ¿y por qué no de los artistas? -, así que, según Kripke, los “mundos

carácter imprescindible de su existencia, por simples razones argumentativas. Así, sólo tendrá que ser entendidos como una herramienta primitiva proporcionada por el lenguaje para pensar metafísicamente. Sin embargo, junto a Stalnaker, se retomará este uso lingüístico dentro de una función de carácter imaginario, en el que la expresión mundo posible se entenderá como una “noción formal o funcional, [es decir], aquello a lo que es relativa la verdad, aquello entre lo cual distingue la gente en sus actividades racionales”. STALNAKER, Robert. *Inquiry*. Op. cit. p. 93.

³² KRIPKE, Saul. *El Nombrar y la Necesidad*. Op. cit. p. 47.

posibles se *estipulan*, no se *descubren* mediante poderosos telescopios.”³³ De este modo, para evitar las complicaciones de una historia causal exhaustiva, una vez se haya estipulado que “ser de madera” es esencial para las mencionadas esculturas, tendrá que aceptarse que si “las *Brillo Boxes* están hechas de madera” es un enunciado verdadero, entonces, por medio de un análisis filosófico, se establecerá que el enunciado “*Brillo Boxes* necesariamente están hechas de madera” también es verdadero para todo mundo posible.

Obviamente, esto es así, siempre y cuando la validez de este argumento dependa de que la implicación $(a = a) \rightarrow \Box (a = a)$ sea verdadera. Kripke considera que esto es irrefutable, pues el signo “*a*” debería interpretarse como si se tratase de un designador rígido al referirse a una y la misma entidad en todos los mundos posibles. Esta misma premisa es asumida por Gareth Evans en su artículo “¿Puede haber objetos vagos” de 1978, donde argumenta que no puede darse lógicamente un caso en el que el valor de verdad del enunciado $(a = b)$, equivalente a $(a = a)$, sea indeterminado. Si el enunciado $(a = b)$ tuviese un valor de verdad indeterminado, expresado lógicamente por medio de la expresión $\nabla(a = b)$, probablemente porque “*a*” y “*b*” sean términos singulares que representan objetos vagos o con límites difusos, entonces, no podría afirmarse que el *principio de sustitutividad** fuese verdadero al ser aplicado a la ley de Leibniz. Evans considera, en contra de la tesis de la existencia de objetos vagos, que no es posible afirmar con sentido la falta de identidad de una entidad consigo misma, es decir, asumir ontológicamente la falsedad de $\sim \nabla(a = a)$, pues, en el caso de que llegase a aceptarse dicha tesis, tendría que asumirse inmediatamente la falsedad del principio de la indiscernibilidad de los idénticos en 2. y el enunciado lógico que

³³ Ibidem.

* El *principio de sustitutividad* es una modificación del principio de la identidad de los indiscernibles, que implica la transitividad de las propiedades de una entidad a otra, justificando dicho movimiento a partir de la

considera que $(a = a) \rightarrow Fa$, donde F representa la propiedad de “ser uno y lo mismo”.

Sin desconocer la fuerza de estas sutilezas lógicas - aunque reconociendo el hecho de que la solución a este asunto no es algo sensato a establecerse dentro del alcance restringido de esta discusión - *por mor* de la argumentación se asumirá que, ya sea a través de los argumentos de Evans o de Kripke*, el signo “a” deberá interpretarse como si designara rígidamente en cualquier mundo y circunstancia posible, a pesar de que no exista ninguna garantía en el modo de designación o la entidad designada que logre justificar la inexistencia de vaguedad o límites difusos en el inventario del mundo. Es decir, en este caso - pero sólo en éste - se asumirá que las intuiciones de Kripke y el argumento de Evans son válidos y que la identidad de una entidad entraña la necesidad de la misma. De todos modos sería incoherente para J. llegar a pensar un mundo posible en el que fuera el caso de que las *Brillo Boxes* estuvieran hechas de otro material distinto al de la madera y siguiesen siendo las *mismas* piezas realizadas por Warhol.

Dicho en términos más formales, aunque manteniendo siempre presentes las *Brillo Boxes* en esta argumentación, debería concluirse que para todos los mundos posibles en que se encuentren *a* y *b*, si *b* no posee F en el mundo posible w_2 , donde F es una propiedad *esencial* de *a* en el mundo real w_1 , entonces, *a* en w_1 necesariamente no es idéntica a *b* en w_2 :

$$5. \forall (w) [\exists a_{w_1} \Box F(a) \wedge \exists b_{w_2} \sim \Box F(b)] \rightarrow \Box (a_{w_1} \neq b_{w_2})$$

doble implicación que posee el principio. En notación formal se expresaría de la siguiente manera: (3') $\forall F (a, b) (Fa \leftrightarrow Fb) \rightarrow [(a = a) \rightarrow (a = b)]$

Esta definición formal de una propiedad esencial permite mostrar que si b no posee F , no sólo no sería a , sino que no sería necesariamente idéntica a a en cualquier mundo posible. Además, permite ver que la diferencia existente entre las propiedades “ser de madera” y “ser de cartón” es suficiente para eliminar la indiscernibilidad que hay entre un par de elementos que se están comparando en determinada situación, ya sea al interior de un mundo particular o ya sea entre el mundo efectivo y cualquiera de aquellos que sea considerado como posible.

De ahí que, ampliando las implicaciones presentadas en 5., si algunas propiedades deben tratarse como esenciales para que los elementos sometidos a comparación sigan siendo lo que efectivamente son, entonces, no estará permitido proyectar coherentemente un mundo posible en el que las propiedades materiales de carácter esencial puedan eliminarse y, simultáneamente pueda sostenerse que la propiedad de “ser lo mismo que”^{*} se mantenga estable.

* Para estos planteamientos véase: KRIPKE, Saul. “Identidad y Necesidad”. Op. cit. y EVANS, Gareth. “¿Puede haber objetos vagos?” *En: Ensayos filosóficos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996. p. 197-8.

* Harold Noonan, cuya gran parte de trabajo lo ha desarrollado alrededor del intento de esclarecer lógicamente el concepto de identidad, señala en el artículo homónimo “Identity” - elaborado para la enciclopedia virtual de filosofía de la universidad de Stanford - que: “al decirse que dos cosas son idénticas se está diciendo de ellas que son uno y lo mismo”. NOONAN, Harold. “Identity” [sitio en internet] Disponible en: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* <http://plato.stanford.edu/entries/identity>. Acceso el 14 de noviembre de 2007. De esta manera, Noonan apela a la total sinonimia de los términos a partir de su equivalencia de significado y enfrenta la circularidad de la definición distinguiendo la identidad cualitativa de la identidad numérica. La *identidad numérica* se definiría por medio de los siguientes esquemas, los cuales, para ser verdaderos, requieren que sean satisfechos por una y sólo una entidad: 1. “Para todo a , a se encuentra en la relación R con a , donde R es una relación espacio-temporal en un sistema de referencia geométrico que será representado por las coordenadas espaciales (x,y,z) y la indicación temporal t_n ”. 2. “Para todo a y todo b , a se encuentra en R con b , si y sólo si, al cumplir a la función F se implica que b también la cumple para todo el dominio de F ”. En cambio, la *identidad cualitativa* se definiría negando la aplicación de 1. pero manteniendo la de 2., pues es posible pensar que “ a ” y “ b ” tienen en común todas y cada una de sus propiedades, sin que por ello lleguen a encontrarse en la misma posición espacio-temporal. Téngase en cuenta que el problema de los indiscernibles en la filosofía del arte de Danto siempre ha sido formulado a partir de la identidad cualitativa, entendida como una forma débil de identidad, pero que no es la única manera de pensarla. Sin embargo, el objetivo de esta nota radica en tratar de señalar que puede estipularse claramente el uso del enunciado “_ es lo mismo que _” para que exprese la forma fuerte del principio de identidad, mientras que el enunciado “_ es idéntico a _” expresaría la forma débil y equivalente al concepto de igualdad. Con todo esto, la identidad tan sólo sería un concepto con dos sentidos relacionados entre sí que expresan aspectos numéricos y cualitativos de las

Hasta aquí, al menos aparentemente, se ha encontrado una propiedad esencial que identifica a las piezas escultóricas de Warhol y que logra distinguirlas de sus homólogos banales hechos de cartón. Para cualquier lector desprevenido parecería como se hubiese vencido a Danto, ya que tarde o temprano tendrán que aparecer las diferencias empíricas que obligarán a descender al filósofo de los indiscernibles de su posición privilegiada, ubicada en las alturas de un punto de vista lógico, al plano de la materialidad de las obras de arte. No obstante, si se observa el problema de los indiscernibles detalladamente, tendrá que aceptarse que ésta no es una respuesta satisfactoria, sobre todo si se trata de discriminar de forma general el límite que hay entre el arte y la realidad. Es decir, no puede generalizarse la solución a partir de la propiedad “ser de madera”, porque ni siquiera es remotamente el caso, así se trate de una situación empírica, que para el concepto del arte sea esencial el hecho de que las obras que se encuentran bajo su ámbito estén constituidas de algún material determinado. De ser así, una mesa y una cuchara de palo serían obras de arte, sin importar que existiese una condición ulterior para declararlas como tal, por el simple hecho de “ser de madera”.

2.4 NOT ANDY WARHOL DE MIKE BIDLO Y LA HISTORIA CAUSAL DE LAS OBRAS DE ARTE

Resumiendo, para considerar que las *Brillo Boxes* son los *mismos* objetos, es necesario aceptar que estas esculturas fueron realizadas por el artista en madera, pero de aquí no puede derivarse válidamente que dicha propiedad, considerada en sí misma, permita entenderlas como obras de arte, ni mucho menos

entidades, y que en última instancia podrían correspondientemente denominarse *mismidad* (*sameness*) e *igualdad* (*equality*).

distinguir las de cualesquiera otros objetos banales que también poseen esta misma propiedad como un aspecto esencial de sí mismos.

Danto no puede aceptar la conclusión que se acaba de extraer de esta argumentación, pues debe tratar de ser coherente con la imposibilidad de alcanzar una comprensión esencial del concepto del arte a partir de los rasgos materiales y perceptivos de las obras, tal como quedó señalado en su artículo del 64 "The Artworld" y su obra del 81, *La Transfiguración del lugar común*; pero al menos puede tratar de obligar a J. a ubicarse de nuevo en la posición privilegiada que otorga encontrarse en un punto de vista lógico, desde el cual, aparentemente, puede resolverse el persistente y obstinado problema de los indiscernibles.

Sucintamente, para lograr esto, Danto podría plantear una cuestión decisiva que tendría la siguiente forma: si la solución al problema de los indiscernibles depende de la búsqueda de una propiedad *material* F que esté presente en a , pero no en b , entonces, el hecho de que ambas entidades ejemplifiquen F [o la totalidad de propiedades contenidas en el dominio de F , donde F debe entenderse como el nombre de una clase determinada de propiedades materiales, es decir, $F = (f_1 \dots f_n)$], implica la necesidad de buscar otra propiedad discriminante que logre mantenerlas en su total diferencia y que a su vez se encuentre exenta de los desesperantes contra-ejemplos que puedan erigirse contra la utilización de un criterio empírico.

El primer paso para neutralizar el argumento de J. será sencillo de prever, una vez el filósofo de los indiscernibles le recuerde a éste la existencia de una obra tal como la del artista norteamericano Mike Bidlo. Para rechazar el argumento basado en el esencialismo-k, tan sólo debe buscarse una obra de arte que esté hecha de cartón, es decir, que ejemplifique verdaderamente el predicado "ser de cartón" y simultáneamente haya sido considerada unánimemente por la crítica como

compañera ontológica de las *Brillo Boxes* y su esencial modo de encontrarse en el mundo del arte con su predicado “ser de madera”. Será útil, para lograr esclarecer toda esta réplica, mostrar las palabras que utilizó Danto para diferenciar, en términos de sus correspondientes historias causales, las *Brillo Boxes* de Warhol de aquellas cajas expuestas por Bidlo en la Bruno Bischofsburger Gallerie de Zúrich, tituladas correspondientemente *Not Andy Warhol*:

“Si la *Brillo Box* de Warhol puede considerarse la obra emblemática de los sesenta, la *Not Andy Warhol* de Bidlo puede ser la obra emblemática de los ochenta. Fue realizada en 1991, cuando Bidlo tenía una beca como residente en Fullerton, donde hizo, como si reactualizara la <<Factory>>, más de ochenta de dichas cajas, entre otras apropiaciones de Warhol. La de Bidlo es tan indiscernible como la de Warhol, pero *su* caja no podía haberse realizado en 1964. Podía haber sido hecha como objeto, desde luego, pero no como obra de arte, porque presupone el apropiacionismo, que surgió en los ochenta como un modo de tratar con el percibido fin del arte. (...) La crítica de arte apropiada a Bidlo – pero no a Warhol – es la crítica de arte generada por el apropiacionismo, esto es, qué obras han sido objeto de una apropiación apropiada y por qué.”³⁴

Un artista como Bidlo, que desea apropiarse de algunos de los mitos del arte moderno, ha logrado mostrar la vaciedad de todas las revoluciones artísticas de vanguardia y sus “aparentes” rupturas, haciendo uso de la perspectiva privilegiada que otorga el presente para contemplar y evaluar el proceso histórico en el que se vieron inmersas cada una de éstas. Así, se observará que todas y cada una de ellas terminaron sucumbiendo al historicismo más ramplón, en el que el pasado tan sólo es digno de ser símbolo del *statu quo* y su obsesiva pretensión de

perdurar a través de interminables homenajes consolidados alrededor de obras de arte *auráticas**. En este caso, la obra de Bidlo, el *enfant terrible* del apropiacionismo post-moderno, se diferenciaría tajantemente de la de Warhol, pues lo que intentaría hacer con sus falsos homenajes sería configurar una obra con toques negativos, en la que se mostraría la vacuidad del arte moderno, haciendo un uso más que constante de un “*No!*” más que determinado. Con claridad se aprecia que ésta es una interpretación crítica que no podría aplicarse a Warhol, pues su tipo particular de *apropiación* pretendía elevar hasta las etéreas esferas del arte culto todos aquellos objetos banales que circulaban a diario en el

³⁴ DANTO, Arthur C. “Arte y Significado” En: *La Madonna del futuro. Ensayos en un mundo del arte plural*. Trad. Gerard Vilar. Barcelona: Paidós, 2003, p. 29.

* Esta interpretación de la obra de Bidlo ha sido desarrollada por Danto en su ensayo “Arte y Significado”, retomando las palabras del historiador del arte Robert Roseblum y su consideración crítica sobre el artista: “[Bidlo] tiene mucho que enseñar acerca del historicismo rampante del siglo veinte, cuando de pronto los más salvajes rebeldes del arte de principios y mediados de siglo se transformaron en figuras ancestrales de remota nostalgia de una edad perdida, clásicos de los libros de texto que no eran capaces de alterar el *statu quo* o el futuro, sino que se habían convertido en santos de otra época, ahora distante, de la que les podemos resucitar con toda suerte de homenajes”. Citado en: DANTO, Arthur C. “Arte y Significado” En: *La Madonna del futuro. Ensayos en un mundo del arte plural*. Trad. Gerard Vilar. Barcelona: Paidós, 2003, p. 29. Aunque el objeto de este capítulo no tenga como eje temático presentar una teoría general de la recepción de las obras de arte, podría abrirse un paréntesis momentáneo para considerar la obra de Bidlo como una poderosa crítica del “arte aurático”. Este tema tiene una particular veta de investigación entre los filósofos y pensadores herederos de la Escuela de Frankfurt, especialmente a partir de las elaboraciones conceptuales desarrolladas en las obras de Theodor Adorno y Walter Benjamin. Lo único que puede decirse en este espacio reducido de pertinencia es que Benjamin ya había considerado el problema de la relación que hay entre el arte y su aura, orientando su desarrollo dialéctico desde el horizonte propio de algunos de los nuevos medios de expresión que aparecieron a comienzos del siglo XX, específicamente la fotografía y el cine. El *aura* es un “aquí y ahora” que provoca toda una recepción cultural alrededor de aquello que se ve cobijado por ella y, a su vez, produce el “historicismo rampante”, mencionado por Roseblum, que mantiene al arte moderno dentro del dominio de legislación de la Estética. Así, Benjamin parece proponer una eliminación del arte y su aura por medio de la configuración perceptiva de nuevos medios de recepción, aplicables a todas las creaciones humanas, incluyendo el arte, proyectando así los hilos de una discusión ética y política que será retomada más tarde por Susan Buck-Morss y su construcción de una teoría del arte *anestética*. Sin embargo, la nota parece que ha excedido su cometido y se hace pertinente volver a la discusión sobre los indiscernibles de Danto y su relación con la obra de Bidlo. No obstante, para continuar con la discusión de Benjamin véase: BENJAMIN, WALTER: “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. En: *Ensayos Interrumpidos*. Madrid: Taurus, 1982. BUCK-MORSS, Susan. “Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin’s Artwork Essay Reconsidered”. En: *October # 62*. :MIT, 1992. y BUCK-MORSS, Susan. “Aesthetics after the end of art: an interview with Susan Buck-Morss. (Aesthetics and the Body Politic / Interview by Grant H. Kester). En: *Art Journal*. Volumen 56 No. 1, 1997.

comercio mecanizado de “la era de la reproductibilidad técnica”.^{*} Es decir, a diferencia de Bidlo, las *Brillo Boxes* tendrían una finalidad ideológica muy distinta, encarnada en la tarea afirmativa de reivindicar artísticamente lo que posteriormente ha sido velado, en el extremo opuesto, por la apropiación provocativa de *Not Andy Warhol*.

De allí que, teniendo en cuenta las discusiones sobre la materialidad de las obras y su relación con sus correspondientes procesos de creación al interior de diversas historias causales irreductibles entre sí, lo que en este momento debería preocupar al oponente de Danto es el hecho de que “ser de cartón” no logra erigir ninguna distinción ontológica - y es de presumirse que ningún criterio material tampoco lo hará. Sin embargo, no por esto debería concluirse que la distinción entre el arte y la realidad haya desaparecido del horizonte de discusión común entre Danto y su obstinado artista. Más bien, debería decirse que la conclusión más fuerte radica en el rechazo rotundo de las condiciones materiales de las obras de arte como criterios para entender su correspondiente concepto. Así, no sólo se desvanecería la importancia de los criterios empíricos dentro de una definición esencial del concepto del arte, sino que todas aquellas herramientas que han sido utilizadas para establecer la esencia material de una obra en particular, las *Brillo Boxes*, en este caso, quedarían totalmente restringidas a la determinación de su existencia individual.

Perfectamente, podría rechazarse la idea de que los aspectos materiales, en términos de la necesidad material del origen, poseídos por *una obra de arte en particular*, sean decisivos para establecer las condiciones de aplicación del concepto “arte” en general, es decir, las condiciones de uso del concepto A de Danto; pero lo que aun podría mantenerse coherentemente con el esencialismo-k

^{*} Otra nota que exige reconocer la presencia de Walter Benjamin. Para la expresión, véase: BENJAMIN,

es la idea de que la *historia causal* sigue siendo decisiva para la determinación de cuál sea la clase a la cual pertenecen las entidades que están siendo discutidas como obras de arte. En este caso, serán otras particularidades de las correspondientes historias causales de las entidades, diferentes a aquellas implicadas en la necesidad material del origen, las que determinarán si algo es o no una “obra de arte”; pues sólo así puede evitarse que, a partir de la común posesión de la propiedad “ser de cartón”, los empaques de las esponjillas y *Not Andy Warhol* lleguen a ser consideradas como si se tratasen de entidades *sinónimas* – si es posible utilizar este término para referirse a entidades en general y no sólo a unidades lingüísticas. Que no lo sean radica en que existe una entidad *x*, designada por “*a*”, y otra entidad *y*, designada por “*b*”, que incorporan distintas historias causales en el proceso de su constitución esencial como individuos, a pesar de compartir una total semejanza material por haber sido hechas con una y la misma propiedad. Aunque en términos perceptivos y descriptivos *x* y *y*, “las cajas de brillo” y “*Not Andy Warhol*”, correspondientemente, posean una y la misma propiedad esencial para ser lo que son, sus correspondientes historias causales son tan distintas que, partiendo de ello, no podría decirse que “*a*” y “*b*” sean intercambiables *salva veritate*, como si se tratasen de entidades sinónimas, puesto que cada una de ellas posee sentidos totalmente distintos que no son susceptibles de reducirse entre sí.

Atendiendo a su historia causal, puede concluirse que tanto la obra de Warhol como la de Bidlo se refieren a algo, es decir, poseen *aboutness*, a diferencia de las cajas de brillo de los supermercados que, aparentemente, no tienen ni poseen ninguna pretensión referencial. Sin embargo, esta conclusión dejaría abierta la puerta a la vaga sugerencia de que existe algo convencional en la selección de las entidades que son parte del mundo del arte, pues la adjudicación de *aboutness* a

WALTER. *Ensayos Interrumpidos*. Op. cit.

una entidad es algo que depende exclusivamente de una red de significaciones que emerge de “una estructura de actuaciones (*roles*) en la que los artistas crean arte.”³⁵

Como crítica se consolida, cuando se considera el hecho de que lo más probable es que los artefactos culturales, en general, también se encuentran inmersos en redes de significación que los hacen merecedores de ejemplificar las condiciones mínimas para hacer referencia a algo, (*aboutness*), aun cuando en un grado efectivo se encuentren cumpliendo con una función de significación cero, es decir, no tengan este valor para alguien en particular y en un determinado momento. Visto así, es un argumento brillante, que ya había sido adelantado no sólo por George Dickie y su Teoría Institucional del Arte, sino por Noël Carroll y su artículo “Danto’s new definition of Art and the Problem of Art Theories”, de 1997, en el que llegó a plantear la objeción en los siguientes términos:

“Probablemente, el caso más embarazoso de esta clase [de contraejemplos a la definición de Danto] se encuentra en las Cajas de Brillo reales, como si se opusieran a las elaboradas por Warhol. Las Cajas de Brillo reales tienen un tema, Brillo, sobre el cual su cuidadosamente elegida iconografía logra comunicar algo: Brillo es limpieza, refulgencia, modernidad, y lo que esté asociado con la frescura, el dinamismo y la vitalidad (...). Similares comentarios pueden hacerse a una miríada de productos industriales, cuyo empaque está diseñado para transmitir un mensaje (...). Pero, puede ser que la Caja de Brillo sea el más cruel ejemplo de todos, una vez que la nueva definición del arte de Danto no logra suministrar los medios filosóficos para diferenciar una modesta Caja de Brillo de aquellas elaboradas por Warhol, y así, estaría fallando al dar

³⁵ DICKIE, George. *A Tale of Two Worlds*. En: ROLLINS Mark. (Ed.) *Danto and his critics*. Op. cit. p. 75.

una respuesta a la que Danto considera la cuestión central de la filosofía del arte.”³⁶

Danto ha reconocido hasta tal punto la fuerza de dicho contra-ejemplo que se ha visto en la dificultad de enfrentar su precio al considerar seriamente que: "no puedo proponer como ejemplo de <<mera cosa>> los paquetes de embalaje. [Entonces], el problema que surge es el de qué paradigma de meros objetos usar, aunque no trataré ahora de encontrar un sustituto.”³⁷

Como declaración, revela el alcance de tal crítica, y hace eco de la preocupación que expuso en su artículo “Arte y Significado”, donde el filósofo de los indiscernibles reconoció que encontrar un candidato privilegiado para ocupar el lugar paradigmático de *objeto real* es una labor que debe realizarse dentro de *determinadas* redes semióticas. Por ello, la implicación más fuerte de la crítica de Carroll acarrea la necesidad de ampliar el rango de acción de la indiscernibilidad, puesto que, tal como lo señala Danto: “algo puede a la vez ser sobre algo y encarnar su significado y, sin embargo, no ser una obra de arte.”³⁸ He aquí que una vez más retorna persistentemente la misma cuestión. Empero, vale la pena preguntarse si no serán precisamente las mismas semióticas, vistas desde una *perspectiva lógica* adecuada, las que permitan comprender la *esencia del concepto del arte* dentro de un proceso de semiosis, que a su vez logre articular el sentido de las obras a partir de la interrelación de las entidades y sus nombres.

¡Tal vez, en esta dirección, Danto pueda mostrar el papel transfigurador que cumplen los sistemas de signos en la constitución emergente del arte a partir de

³⁶ CARROLL, Noël. “Danto’s new definition of Art and the Problem of Art Theories” En: *British Journal of Aesthetics* Vol. 37, N° 4, Octubre de 1997, p. 387. Los corchetes y su contenido son míos.

³⁷ DANTO, Arthur. “Tres Cajas de Brillo: cuestiones de estilo”. En: PÉREZ CARREÑO, Francisca. (Ed.) *Estética después del fin del arte*. Op. cit. p. 33.

³⁸ DANTO, Arthur C. “Arte y Significado”. Op. cit., p. 23. Los corchetes y su contenido son míos.

las entidades reales, y, simultáneamente, pueda desenmascarse la obra del filósofo como una artimaña más para tratar de deslegitimar (*disenfranchisement*) la materialidad del arte a través del problema de los indiscernibles!

2.5 SUMARIO

De esta manera, la batalla acabada de librar para reivindicar las propiedades materiales de las obras de arte, ha desembocado inevitablemente en la equiparación del *concepto del arte* con sus múltiples ejemplificaciones materiales a lo largo de la realidad. Si esto fuese necesariamente así, entonces, tan sólo bastaría con encontrar un rasgo que estuviera dado efectivamente en *a* y que no estuviese en *b*, para así lograr diferenciarlas, pues, con esto, el problema de los indiscernibles se decidiría legítimamente en términos empíricos, sin recurrir a la artimaña, propugnada por Danto, de ubicarse privilegiadamente en un *punto de vista lógico*.

Sin embargo, el error filosófico incorporado en este movimiento argumentativo puede exponerse fácilmente a partir de las siguientes dos consideraciones:

- (i) No puede negarse que la historia causal de una entidad es decisiva en la determinación de sus rasgos materiales esenciales. Así, para que cualquier entidad siga siendo lo que ha sido y es, en otras palabras, para que siga siendo una y la misma entidad, deberá subsistir tal como fue creada o elaborada, es decir, deberá mantenerse idéntica en su constitución material, en más de un momento del tiempo, o en su totalidad, dentro de un mundo determinado, ya sea éste uno real o uno posible. (Kripke o el esencialismo-k)

- (ii) Sin embargo, aunque es innegable que el esencialismo-k proporciona un criterio empírico para establecer algunos de los rasgos necesarios que constituyen a una entidad como *una y la misma*, no puede considerarse que una definición esencial del concepto del arte tenga que ser formulada en dichos términos. Sólo basta pensar que para cada obra de arte *a* que posea la propiedad *F*, puede pensarse, elaborarse o encontrarse un objeto real *b* que también la posea, pero que no sea considerado una obra de arte. Por esto, la solución al problema de los indiscernibles, en términos de una definición esencial del concepto del arte, tendrá que prescindir de las consideraciones pertinentes a los rasgos perceptivos y materiales de las obras de artes, para retomar el camino de la indagación desde los derroteros que proporcionan un punto de vista lógico.

Hay que reconocer que (ii) tiene la apariencia de ser una prescripción teórica en la que se desprecia el carácter material de las obras de arte, pero, también tiene que aceptarse que con el reconocimiento del problema de los indiscernibles, se ha eliminado la viabilidad del esencialismo-k para explicar el concepto del arte de una manera universal, es decir, de un modo tan amplio que logre dar cuenta de todos y cada uno de sus miembros en igualdad de condiciones. Sin embargo, no puede olvidarse que lo que se desea es encontrar una salida al problema que simultáneamente legitime, y haga compatibles, el aspecto material y perceptivo de las obras con la universalidad de su concepto. ¿Existirá algún *punto de vista lógico* que satisfaga estas dos condiciones?

3. LA OBRA DE ARTE COMO REPRESENTACIÓN SEMIÓTICA

En esta última sección se culminará indagando por las condiciones de la representación del concepto del arte. Respecto a Danto se asumirá como propia la indicación realizada por Joseph Margolis en su artículo "Farewell to Danto and Goodman"^{*}, según la cual el filósofo de los indiscernibles nunca se ha distanciado de *La transfiguración del lugar común* y su correspondiente comprensión del concepto y la obra de arte. Precisamente, ésta sería su última obra como filósofo analítico y el punto de arranque para el "giro hegeliano", pero si el primer capítulo ha logrado su cometido y la argumentación ha sido sólidamente elaborada, el lector sabrá que Danto nunca ha dejado de ser un filósofo sistemático. Esto lograría explicar su compromiso con el denominado "punto de vista lógico" y su énfasis en el problema de los indiscernibles como si se tratase de una prueba contundente para asumir otro giro que, esta vez, sería contra-fenomenológico.

Respecto a la aproximación semiótica se asumirá una perspectiva sistemática de la obra de Charles S. Peirce, tal como ha sido presentada por los editores de los *Collected Papers*. Esta decisión metodológica está motivada por la necesidad de llevar a cabo una interpretación de algunos de los pasajes contenidos allí, tratando de comparar y articular los resultados de la definición esencial del arte de Danto con el funcionamiento propio de la función semiótica peirceana.

La semiótica de Peirce, entendida como teoría lógica general de los signos, tiene la ventaja de proporcionar toda una serie de herramientas de análisis conceptual

que permiten formular de una manera mucho más general la definición esencial del arte presentada por Danto en términos de la noción de *representación* dentro de su indagación filosófica. Además, el concepto de signo de Peirce, iluminado desde el horizonte que le otorga el proceso de la *semiosis*, posibilita enfocar la indagación del filósofo de los indiscernibles en términos de una estructura triádica, con la que se ilumina de forma general el funcionamiento o modo de significación propio del concepto del arte.

Así, el resultado de la experiencia de relacionarlos se concretará en el *forcejeo* a producirse entre los dos autores, tratando de alcanzar con ello un horizonte de exploración abierto a la discusión y el disenso, es decir, un ámbito en el que la discusión filosófica y semiótica del arte pueda concentrarse en el esclarecimiento de algunos de sus innumerables problemas.

3.1 LA SEMIOTICA DE PEIRCE Y ALGUNAS DE SUS IMPLICACIONES EN LA FILOSOFÍA DEL ARTE DE DANTO

Para Peirce, adoptar un punto de vista semiótico en la indagación de la representación equivale a hacerlo en los términos apropiados para la lógica. En primera instancia, en [C.P.2.227], el filósofo considera que la lógica es sólo otro nombre para designar la semiótica. En palabras de Peirce: “La lógica, en un sentido general, es sólo otro nombre de la semiótica, la doctrina cuasi necesaria o formal de los signos.”³⁹ Al considerar la semiótica como “cuasi necesaria o formal”, el autor está asumiendo con ella una disciplina en la que su indagación es *a-posteriori* y sintética, que además determinada por cierto grado de contingencia en

* MARGOLIS, Joseph. "Farewell to Danto and Goodman" En: *British Journal of Aesthetics*. Vol 38. Iss. 4 Londres, Octubre 1998, p.

sus resultados a causa de la susceptibilidad de revisión y falsación a la que éstos se encuentran sujetos. En dado caso que un análisis detallado logre alcanzar cualidades estructurales más precisas en la configuración de los signos, estas fallas obtenidas por las generalizaciones realizadas anteriormente podrán ser corregidas a partir de esta nueva descripción.

En segunda instancia, en [C.P. 1.539] afirma que la lógica debería considerarse, de forma general, como filosofía de la representación. En [C.P. 1.539], el filósofo considera que la lógica “es simplemente la ciencia de lo que puede y debe ser verdadera representación, en la medida en que la representación puede ser conocida sin ninguna acumulación de hechos especiales más allá de nuestra vida cotidiana ordinaria. Es, en resumen, la filosofía de la representación.”⁴⁰

De este modo, si se unifican ambos párrafos, puede obtenerse un enfoque en el que la semiótica, entendida como doctrina general de los signos, no sólo indaga por estos en sí mismos o en su relación diádica con un objeto, sino que se constituye como una investigación general de los modos de representación a partir de relaciones triádicas. O como diría el mismo Peirce, como una indagación sobre “lo que puede y debe ser verdadera representación”. Es decir, la semiótica será una disciplina descriptiva, configurada por la adopción de un enfoque lógico que permite describir de forma detallada y general las condiciones de funcionamiento de la representación en cuanto tal. Será descriptiva, puesto que, tal como ha quedado señalado en [C.P. 1.539], gracias a su intermediación intenta generalizarse los conceptos formales de la representación a partir de los hechos de la vida ordinaria, sin necesidad de postular o prescribir hechos nuevos, y además mientras tendrá total formalidad lógica, tal como ha quedado establecido

³⁹ PEIRCE, Charles S. *Obra lógico semiótica*. Trad. Ramón Alcalde y Mauricio Prelooker. Madrid: Taurus, 1987. p. 244.

en [C.P. 1.545], pues se desarrollará en torno a la búsqueda de las condiciones más generales y universales que hagan posible “reducir la multitud de impresiones de los sentidos a la unidad [del concepto].”⁴¹

Las consecuencias que implica la adopción de este enfoque para la discusión de la filosofía del arte de Danto pueden resumirse de la siguiente manera: a) El establecimiento de un punto de vista lógico, a partir de los presupuestos propios de la semiótica de Peirce, permite alcanzar el reconocimiento del concepto de representación como el elemento central del análisis. b) La representación tendrá que ser estudiada formalmente de manera descriptiva, sin establecer una imposición normativa a la misma. Esto se encuentra en total consonancia con la comprensión que tiene el filósofo de los indiscernibles de la labor filosófica como la búsqueda de las condiciones generales de la relación “estar en lugar de”. c) La definición esencial del arte a partir de la semiótica de Peirce tendrá que, parafraseando al autor, “reducir la multitud de las obras de arte a la unidad del concepto en cuanto tal”, presentando para ello las condiciones suficientes y necesarias que algo debe poseer para ser clasificado como un miembro de la clase A. Es decir, si en una indagación semiótica relativa al concepto del arte se hace ineludible el reconocimiento de las condiciones a), b) y c), entonces, lo único que queda por hacer es comparar la estructura de la representación, elaborada por Danto, a los elementos propios de la semiótica de Peirce.

En su obra de 1968, *¿Qué es filosofía?*, Danto considera que el papel fundamental de ésta consiste en indagar las condiciones que hacen posible la interacción del mundo y el lenguaje a partir de la representación. De este modo, cualquier tipo de indagación filosófica deberá cuestionarse por las condiciones del concepto de

⁴⁰ PEIRCE, Charles S. *Escritos Filosóficos. Primer Volumen*. Trad. Fernando Carlos Vevia Romero. México: El Colegio de Michoacán, 1997. p. 300.

representación en la solución de cualquier problema de indiscernibilidad que se presente en general. De ser así, la solución filosófica a sus propios problemas deberá enfocarse en comprender las diferencias que surgen en el espacio existente entre el mundo y el lenguaje, tal como fue expresado por el autor en 1968:

De esta forma, llegamos de nuevo a la idea de que la filosofía está localizada fundamentalmente en un terreno intermedio entre el lenguaje y el mundo, un terreno que, por supuesto, no existe antes de la aparición del lenguaje: en consecuencia, la existencia de la filosofía depende de la existencia de algo relacionado de tal forma con el mundo, que proporcione el terreno que va a ser ocupado por la filosofía. (...) La filosofía se ocupa del lenguaje como uno de los términos de una relación, siendo el otro término el mundo que se espera sea descrito por el lenguaje.⁴²

La filosofía del arte no sería ajena a dicha caracterización, pues en *La Transfiguración del lugar común*, el filósofo de los indiscernibles sostiene, de forma bastante semejante, que la solución básica para eliminar la indiscernibilidad en el mundo del arte consiste en entender las obras como si se tratasen de algo equiparable lógicamente a las palabras. Es decir, no sólo las obras de arte se distinguirían del mundo o la realidad, *R*, por poseer una propiedad no ejemplificada por éste, sino que lograrían hacerlo porque, al igual que el lenguaje, se sitúan frente al mundo en función referencial.

Una vez más, en palabras expresadas en su obra de 1981:

⁴¹ PEIRCE, Charles S. *Escritos Filosóficos. Primer Volumen*. Op. cit. p.303. Los corchetes y su contenido son míos.

⁴² DANTO, Arthur C. *¿Qué es la filosofía?* Trad. Miguel Hernández Sola. Madrid: Alianza, 1984, p. 40.

Lo que quiero proponer, (...), es que las obras de arte son lógicamente categorizables con palabras, aunque sus homólogos sean meros objetos reales, dado que las primeras se refieren a algo (o pueden muy bien suscitar la cuestión de a qué refieren). Las obras de arte como clase se oponen a las cosas reales, igual que las palabras, aun cuando sean reales en <<todos los demás sentidos>>. Permanecen a la misma distancia filosófica de la realidad que las palabras, igual que sitúan a quienes se relacionan con ellas como obras de arte a una distancia equiparable (y esta distancia abarca el espacio con el que los filósofos siempre han trabajado), por lo que cabe esperar del arte cierta pertinencia filosófica.⁴³

Sin embargo, lo que pertinentemente logró mostrar Carroll en su artículo, "Danto's new definition of Art and the Problem of Art Theories", es que la insistencia en la diferencia ontológica entre *A* y *R* a partir de la noción de "referencia", sólo logra producir, una vez más, las condiciones apropiadas para que surja la indiscernibilidad de las obras de arte en un ámbito distinto al de la realidad. En otras palabras, el problema que deberá enfrentar el filósofo de los indiscernibles será susceptible de formularse en los términos de las siguientes preguntas: "¿Cómo distinguimos las obras de arte de las demás representaciones? ¿Qué tenemos que añadirle al concepto de representatividad que sirva para marcar la diferencia entre las obras de arte y las demás representaciones?"⁴⁴

La solución a las mismas dependerá de la posibilidad de encontrar alguna marca interna al modo de representación artística que logre distinguirlo de aquellas otras formas de mediación existentes entre los sistemas de signos y la realidad. Por ello, no podrá apelarse a una indagación situada en un horizonte polarizado para resolver el problema de la indiscernibilidad en el arte, ya sea que se trate del

⁴³ DANTO, Arthur C. *La Transfiguración*, Op. cit. p. 128-9.

ámbito del significado o el significante, puesto que la diferencia decisiva para hacer operativo el principio de la semejanza de lo diverso dependerá de la discriminación que logre alcanzarse en el *modo de significación del concepto del arte* dentro de los términos de la *representación*.

Si las anteriores precisiones son acertadas y la noción de representación teorizada por Danto es adecuada para comprender el funcionamiento interno del concepto del arte, entonces, podrá sostenerse con éste que: “Ser una obra de arte significa ser a) *acerca* de algo y b) *encarnar su sentido*.”⁴⁵ Dicho en otros términos, para que algo sea una obra de arte, el concepto mismo deberá entenderse como una construcción semiótica que, al ser adscrita a algunas entidades de *R*, les proporcionará el mecanismo mínimo, resumido en los literales a) y b), para funcionar como una *representación*. Por consiguiente, si toda obra de arte es un tipo particular de representación que encarna su propio sentido, entonces, cada una de ellas será una encarnación material que posee un modo específico de funcionamiento en la que los procesos de significación están organizados según la forma lógica de “*estar en lugar de otra cosa en algún modo o sentido*.” Es decir, si la obra de arte ha sido correctamente caracterizada por medio de los anteriores términos, entonces, deberá describirse en su forma más general, adoptando un punto de vista lógico adecuado para ello, como un tipo particular de *representación semiótica*.

Ahora bien, tras haber expuesto la estructura de la representación en Danto, en primer lugar, para facilitar la conceptualización de la obra de arte como representación semiótica, sólo bastará observar la equivalencia de los enfoques, pues en líneas generales la comprensión que ambos autores poseen de la representación es formalmente la misma. Esto es así, ya que, si para Danto la

⁴⁴ Ibid., p. 204.

representación es un concepto formal, gracias a cuyo funcionamiento puede decirse que “a está en lugar de b”, para Peirce la *representación* es “la operación de un signo o [como] su relación al objeto para el intérprete de la representación.” [C.P. 1.540]⁴⁶

En segundo lugar, después haber realizado la superposición de la forma lógica de la “representación” en la “operación de un signo” o *semiosis*, se abrirá la posibilidad de pensarla en términos de la configuración que hay entre un signo, un objeto y un interpretante. La descripción mínima del signo presentada por Peirce, considera éste como “cualquier cosa que transporta cualquier noción definida de un objeto de cualquier manera.” [C.P. 1.540]⁴⁷ Si se analiza con detenimiento, en su constitución interna, el signo es algo que no sólo existe en la relación “estar en lugar de”, sino que lo hace ejemplificando un *qué* y un *cómo*, que implican tanto “una noción definida de un objeto x” como “un modo, manera o respecto de x”.

Dicho con otras palabras, un signo es una función lógica en la que “a está en lugar de b con un *qué* y un *cómo* determinados”, que se ejemplifica concretamente o materialmente en lo que se denomina un *representamen*. Hablando literalmente con Peirce: “el sujeto concreto que representa lo llamo signo o *representamen*.” [C.P. 1.540]⁴⁸ Sin embargo, a pesar de la aparente equivalencia entre ambos términos, la distinción requerida que se hará entre signo y representamen facilitará el análisis del concepto del arte y la diferenciación de sus correspondientes ejemplificaciones a través de las obras. Así, por una parte, se entenderá por “signo” la función lógica propia de la representación, mientras que, por otra, se entenderá por “*representamen*” todo aquel vehículo concreto, con su “aquí y ahora”, que sirve de vehículo efectivo a la representación semiótica.

⁴⁵ DANTO, Arthur C. *Después del fin del arte*. Op. cit. p. 221.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 300.

⁴⁷ *Ibidem*.

Esto será muy útil al hacer plausible la equiparación del concepto del arte con la representación semiótica y la equiparación de la obra de arte con el representamen, pues, de esta manera, logrará evitarse, una vez más, el problema de identificar un concepto con sus ejemplificaciones. Con tal distinción, el grado de universalidad del mismo deberá constituirse de una manera tan indeterminada que no pueda ser equiparado con la materialidad de las obras. Además, habrá de precisarse que la descripción de la obra de arte como el representamen de un signo no agota la relación semiótica, pues en el funcionamiento interno del signo no basta con que éste se encuentre ejemplificado en un sujeto concreto o una materialidad particular. Para alcanzar su plenitud en el proceso de significación, también se requiere que se produzca un signo de carácter mental, conocido como *interpretante*, en las mentes o intérpretes del signo.

Cuando el enfoque dirige su atención a la noción de interpretante y su necesaria implicación en el concepto de lo mental, se dirá categóricamente que ya se han desplegado los elementos finales requeridos para la descripción más general y universal del signo. Estas serán las condiciones suficientes y necesarias para constituir una auténtica relación de significación, o, en las palabras utilizadas por Peirce, para describir de la forma más detallada la función semiótica como puesta en marcha de la *semiosis*:

Por <<semiosis>> quiero decir, (...), una acción o influencia, que es, o implica, una cooperación de *tres* sujetos (*subjects*), tales como un signo, su objeto, y su interpretante, [donde] esta influencia tri-relativa (*tri-relative*) no puede ser resoluble en ningún modo en acciones entre pares. {Sémeiösis} en el griego del periodo romano, tal como se utilizaba en las

⁴⁸ Ibidem.

épocas tempranas de Cicerón, quería decir, si estoy en lo correcto, la acción propia de casi cualquier clase de signo, y dentro de mi definición se le concede el título de <<signo>> a cualquier cosa que funcione de un modo tal. [C.P. 5.484]⁴⁹

El énfasis peirceano en el carácter dinámico que ejerce un signo a través del interpretante, permite colocar el concepto de "representación" en movimiento, enfatizando que su constitución funcional busca resolverse en algún tipo de acción sobre un intérprete inmerso en la relación semiótica. Así, la estructura diádica de "*significante y significado*", caracterizada por la suspensión del *modo de significación*, tendrá que dar paso a la resolución móvil de la semiosis y su interacción triádica entre "un signo, su objeto y su interpretante." Y al hacerlo así, tan sólo quedará por reconocerse que es en la mediación del interpretante, y su papel en la representación, donde se da la auténtica forma del proceso de significación en la semiótica peirceana.

Con el objeto de resumir todo lo anterior en las palabras consignadas por el filósofo alemán Karl-Otto Apel, en su obra *El camino del pensamiento de Charles S. Peirce*, puede decirse que:

Como ya hemos mencionado, para Peirce en una tríada genuina 1. Los miembros singulares no pueden tener su función con independencia de la existencia y función del resto de los miembros, 2. No puede darse una relación diádica entre un par cualquiera de miembros con independencia de la existencia y función del tercer miembro. Con respecto a la relación sígnica esto significa que: Los tres miembros de la semiosis – signos en sentido restringido – (el vehículo material de la función sígnica), los

⁴⁹ PEIRCE, Charles S. *Collected Papers. Pragmatism and Pragmaticism. Vol. 5* (Ed.) HARTSHORNE,

objetos designados (*denotata* o *designata*) e *interpretantes* son lo que son sólo gracias a la semiosis entendida como unidad funcional triádica.⁵⁰

Al decirse que en la relación sígnica debe existir una tríada genuina, se está negando simultáneamente la posibilidad de pensar la significación en términos de una interacción entre dos elementos. Esta inferencia peirceana puede encontrarse en el análisis de Apel, asumiendo su radicalidad en lo que puede denominarse como la crítica a la “falacia semiótico-reductivista.” En ésta, la configuración general del proceso de significación pretende reducirse a la estructura de una relación diádica. Lo que se intentará con ésta, será limitar la indagación semiótica a los términos de una investigación exhaustiva por el significado a través del significante, desplazando con ello el problema de los modos de significación al terreno de lo “ya dado” y remitiendo la pregunta por el *cómo* de la significación a un territorio cuyo nombre se mantendrá indeterminado.

En cambio, en línea directa de descendencia peirceana, Apel reconocerá que la semiosis o relación sígnica, entendida como una función triádica, deberá asumir el problema de la significación en términos de la interacción del signo y su objeto, constituyentes del *qué* de la representación, y de éstos con el interpretante, constituyente del *cómo* de la representación y mediador en la relación del *qué* de la misma a través del modo de significación. Si esta conclusión es correcta, asumiendo que la semiosis peirceana es el modelo general correcto para comprender el funcionamiento del concepto de representación en la filosofía del arte de Danto, entonces, tendrá que afirmarse sin mayor dilación: ¡La obra de arte es un tipo de representación semiótica!

Charles y WEISS, Paul. Cambridge: Harvard University Press, 1934.

3.2 LA OBRA DE ARTE COMO REPRESENTACIÓN SEMIÓTICA

Por todo lo que se ha dicho hasta ahora, la única teoría de los procesos de significación con la que se puede contar para eliminar el problema de los indiscernibles, se encuentra en la semiótica de Peirce. Será gracias a su mutua equivalencia que podrá hacerse interactuar fácilmente la definición esencial del arte formulada por el filósofo de los indiscernibles – posteriormente mejorada por Noël Carroll - con los términos propios de la función del signo peircena. Dicho de otra manera, el concepto del arte, entendido como un modo de la representación, hace posible que una entidad x de R sea arte, si y solamente si, se le adjudica la función triádica de la semiosis peirceana, con la cual logra ubicarse en el movimiento propio de la significación.

A manera de bitácora, el recorrido que deberá seguirse en la interrelación de los términos de la filosofía del arte de Danto y la semiótica de Peirce, se condensará esquemáticamente en los siguientes tres momentos: A) Presentación de la definición esencial del arte elaborada por Noël Carroll en su artículo, “Essence, Expression, and History: Arthur Danto’s Philosophy of Art”, a partir de la obra filosófica de Danto*, B) Recapitulación de la función semiótica de Peirce a partir de la definición del signo desarrollada en [C.P. 2.228], y, C) Relación de los términos de A. en B. y sucinta explicación y despliegue de cada uno de ellos dentro del funcionamiento general de la obra de arte.

Así, para comenzar con esta travesía, primera instancia se encuentra el artículo de 1993, “Essence, Expression, and History: Arthur Danto’s Philosophy of Art”,

⁵⁰ APEL, Karl-Otto. *El camino del pensamiento de Charles S. Peirce*. Madrid: Visor, 1997. p.186.

* Se le pedirá al lector que acepte la formulación del literal A. como si se tratase de la mejor definición esencial del arte que puede encontrarse a partir de la filosofía de Danto. Así, se optará por la definición de Carroll, ya que ésta posee un grado tan elevado de abstracción que facilitará la proyección de cada uno de sus

elaborado por Noël Carroll, en el que propone el esquema general de la teoría esencial de la definición del arte de Danto de la siguiente manera:

Establecida esquemáticamente, la teoría del arte propuesta por Danto en la *Transfiguración* sostiene que: *X* es una obra de arte, si y solamente si, (a) *X* tiene un tema o contenido (*subject*) (i.e., *X* es sobre algo), (b) sobre el cual (*X*) proyecta alguna actitud o punto de vista (*point-of-view*) (que también podría describirse como si *X* poseyera un estilo), (c) por medio de una elipsis retórica (generalmente una elipsis metafórica), (d) con la que se compromete, sucesivamente, la participación de la audiencia en un proceso de constitución (*filling-in*) de lo que se encuentra ausente (una operación que también puede denominarse interpretación), (e) y en la que, por lo tanto, las obras en cuestión y las correspondientes interpretaciones requieren un contexto artístico e histórico (*art-historical*) (que generalmente se encuentra especificado por un trasfondo de teoría situada históricamente)⁵¹

Si se observa con detalle, la anterior definición está articulada exclusivamente en términos de relaciones abstractas, creando así una función en la que el esquema de la representación, “*a* está en lugar de *b* con su *qué* y *cómo* determinados”, se despliega detalladamente en un entramado de seis elementos, si se considera la materialidad de *X* como uno de ellos.

El segundo paso será recapitular la función semiótica, en términos de la relación triádica, formulada por Peirce en los siguientes términos:

términos en la función semiótica de Peirce. Además, un motivo adicional radica en que la síntesis de Carroll es tan buena que no vale la pena volver a intentarla.

Un signo o representamen es algo que representa algo para alguien en algún aspecto o carácter. Se dirige a alguien, es decir, crea en la mente de esa persona un signo equivalente o, quizás aún, más desarrollado. A este signo creado, yo lo llamo Interpretante del primer signo. El signo está en lugar de algo, su Objeto. Representa este objeto no en todos sus aspectos, pero con referencia a una idea que he llamado a veces el Fundamento del representamen.[C.P. 2.228] ⁵²

Ahora bien, en este momento, tan sólo quedará por recorrer el tramo final de este itinerario, en el que se proyectará la versión detallada de la definición esencial del arte hasta alcanzar los términos de la función semiótica que acaban de presentarse en la anterior cita. Se hará uso de una serie de indicaciones formales para constituir el nivel descriptivo más general del concepto del arte, que a su vez deberá entenderse como una propuesta que hace suyas la indagación filosófica de Danto y la posibilidad de entender la diferencia que hay entre el arte y la realidad a partir de las categorías más generales de la semiótica de Peirce.

Sin mayor dilación, la primera comparación a realizar se sintetizará en la materialidad de la obra de arte como representamen, y, después, sucesivamente, se dará paso a cada uno de los elementos que constituyen la función semiótica del concepto del arte.

3.2.1 La materialidad de la obra de arte como representamen:

Como se ha señalado, por medio del término *representamen*, a diferencia del signo o la relación general de la función semiótica, se indicará el sujeto concreto

⁵¹ CARROLL, Noël. "Essence, Expression, and History: Arthur Danto's Philosophy of Art" En: ROLLINS Mark. (Ed.) *Danto and his critics*. Oxford: Basil Blackwell, 1993, p. 80.

⁵² PEIRCE, Charles S. *Obra lógico semiótica*. Op. cit. p. 244-5.

de una relación triádica que, en primer lugar, se encuentra en lugar de otra cosa, es decir, su *objeto* de representación, y, en segundo lugar, sirve de término de identidad para la serie indefinida de los *interpretantes* ligados a ella. La restricción del *representamen* a la unidad de identidad material irreductible de la obra de arte, se hace desde una lectura de [C.P. 2.274], donde Peirce considera que:

Un *Signo* o *Representamen* es un Primero que está en una relación triádica genuina tal con un Segundo, llamado su *Objeto*, que es capaz de determinar un Tercero, llamado su *Interpretante*, para que asuma la misma relación triádica con su Objeto que aquella en la que se encuentra él mismo respecto del mismo Objeto.⁵³

Esta precisión del término permite caracterizar la obra de arte no sólo por su relación con un *qué*, su *objeto*, y un *cómo*, su modo de significación, sino por su singularidad material, su “aquí y ahora”, que hace posible pensarla como vehículo efectivo de significación para la ejemplificación del concepto del arte. Al asumir, con la semiótica de Peirce, que el representamen de una obra de arte es un Primero, respecto a un Segundo, su *qué*, y un Tercero, su *cómo*, se está legitimando un nivel descriptivo de carácter materialista en el que surge el problema de los indiscernibles y en el que, a su vez, el arte se ve identificado con un conjunto de cualidades perceptivas presentes en las entidades mismas.

Este nivel descriptivo, relativo al *representamen*, es teorizado por Peirce con el nombre de *faneroscopia*. En [C.P. 1.284], el fragmento correspondiente expresa lo que quiere decir el término de la siguiente manera:

⁵³ Ibid., p. 261.

Faneroscopía es la descripción del *fáneron*, que entiendo como el total colectivo de todo lo que de algún modo o en algún sentido está presente en la mente, sin importar si corresponde a alguna cosa real o no. Si usted pregunta: presente, ¿cuándo? o ¿a qué? mente, le replicaré que dejo esas cuestiones sin responder, no habiendo acariciado nunca la duda de que los rasgos y el fáneron que he encontrado en mi mente están presentes siempre en toda mente.⁵⁴

Si la interpretación es correcta, entonces, deberá reconocerse que en el nivel descriptivo faneroscópico se imponen a la mente no sólo todos aquellos aspectos perceptivos de un modo tal que no importa si estos guardan relación con algo real o no, sino que tampoco importa si se da alguna relación entre ellos y algún tipo de Segundo. La razón para afirmarlo radica en lo siguiente: la forma en que Peirce delimita la faneroscopía hace más que verosímil el hecho de tener que hacer abstracción y/o suspensión de cualquier cosa ajena a la descripción cualitativa del fáneron. En otras palabras, la identidad de sus rasgos están presentes en todas las mentes, sin importar el *cuándo* o el respecto a *qué* de éstas, y precisamente esto lleva a pensar que tales descripciones no están coloreadas de ningún tipo de intencionalidad.

Sin embargo, la validez de este nivel no implica el desconocimiento de la existencia de una relación triádica genuina en la que los otros dos elementos restantes constituyen la obra de arte en su total plenitud. Así, se dirá que a partir de la función semiótica de Peirce, los argumentos esgrimidos en el capítulo 1., relativos a la reivindicación del esencialismo-k y la historia causal de una entidad como necesaria para la determinación de los rasgos materiales que debe poseer una obra de arte en cuanto tal, adquieren toda su gravedad al resaltar que:

⁵⁴ PEIRCE, Charles S. *Escritos Filosóficos. Primer Volumen*. Op. cit. p. 161.

aunque el concepto del arte no pueda definirse suficientemente partiendo de la materialidad de las obras, no por ello puede prescindirse de su papel irreductible al ejemplificar la función semiótica y proporcionar la realidad requerida para significar, o, aunque desde el problema de los indiscernibles haya logrado establecerse la imposibilidad de definir esencialmente el concepto del arte partiendo de generalizaciones relativas a los rasgos específicos de obras de arte concretas, no por ello ha conseguido demostrarse que la materialidad misma del arte sea algo contingente y susceptible de eliminarse de su comprensión general.

Entendida como reivindicación, logra evitar una interpretación sesgada e inmaterial de las obras, pues es gracias a ella que se hace inaplazable el reconocimiento de la idea de que las obras de arte son significados encarnados (*embodied meanings*); cuya constitución exige aceptar el requisito de que “ver algo como arte es estar dispuesto a interpretarlo en términos de lo que significa y cómo lo significa.”⁵⁵ La utilidad de esta posición radica en que no sólo consigue superponerse a la relación sígnica de Peirce, reconociendo en ella la estructura de la representación de Danto, sino que logra hacer explícita la necesidad de reconocer la materialidad de la obra como el elemento Primero e insustituible de la interpretación y la crítica.

3.2.2 El punto de vista, actitud o estilo como fundamento del representamen:

A través del carácter Primero del representamen, que se corresponde con la materialidad de la obra, comienza a desarrollarse, a lo largo de la función semiótica, un proceso mediato que va relacionando sucesivamente los términos de la constitución triádica presentes en la representación. Que esto sea así, se encuentra implicado necesariamente en la semiosis peirceana, puesto que en

⁵⁵ DANTO, Arthur C. *Más allá de la Caja de Brillo*. Op. cit. p. 52.

ésta, el Segundo elemento, el Objeto, se ve mediatizado de forma parcial, en alguno de sus aspectos, por lo que se ha denominado el fundamento (*ground*) del representamen. Tal correspondencia funcional puede encontrarse en Danto, para quien existe un “filtro de color” (*Farbung*) que determina el modo básico en el que la materialidad de la obra de arte se encuentra configurada y que se hace presente, de forma material, en el vehículo de la significación a través del estilo.

A partir de la interacción de los términos de Peirce y Danto, utilizados en esta discusión, correspondientes a la equivalencia del fundamento y el estilo en la obra de arte, se sustentará la noción de un *cómo* de la expresión material del objeto semiótico, determinada por el modo de la representación inscrito en su superficie material. Sin embargo, la diferencia con la semiótica de Peirce se hace más que explícita cuando se reconoce que, en contraste con la noción de estilo elaborada por el filósofo de los indiscernibles, el fundamento se constituye como la mediación imprescindible que hay entre el representamen y su objeto, y no como un modo de representación susceptible de aislarse siguiendo procesos de abstracción.

Así, será a partir de la interacción del *fundamento*, entendido como la actitud o el modo de ubicarse frente algún aspecto de un Segundo u objeto, y de la materialidad del Primero o representamen que se haga efectiva la posibilidad de percibir el Segundo desde los rasgos formales del vehículo material del signo. Esta interacción se erige como posición crítica frente a Danto, cuando se reconoce que éste ha tematizado reductivamente la noción de “estilo”, o por lo menos así lo hizo en algunas de las páginas de *La transfiguración del lugar común*, pues en esta obra considera que: “podemos reservar el término estilo para estos *cómo*, en tanto [que son] lo que nos queda de la representación cuando le sustraemos su

contenido.”⁵⁶ Incontestablemente, Danto reduce el estilo a las propiedades materiales y perceptibles de las obras de arte, y con ello comete la falacia de establecer una relación diádica no susceptible de servir de mediación al punto de vista del artista y al objeto de su representación. Con dicha manera de caracterizar el estilo, lo único que está haciendo es enfatizar su pertenencia al ámbito de la materialidad de la representación de la obra de arte, proponiendo simultáneamente una perspectiva incompatible con la comprensión del Fundamento y su función en la semiosis peirceana.

Una cita adicional otorgará mayor justificación a esta crítica, pues cuando el autor dice que:

El estilo [atañe] a la relación entre la representación y su autor, [donde] las cualidades de la representación no penetran el contenido. Si referimos estas cualidades al estilo, aparte de representar el mundo, el artista se expresa a sí mismo y en relación con el contenido de la representación, cuando – si somos realistas- reconocemos que sólo en un acto de implacable pero necesaria abstracción podemos aislar el estilo de la sustancia,⁵⁷

tan sólo está haciendo suyo el error de identificar un conjunto de propiedades intencionalmente complejas con los rasgos perceptivos de las entidades que las ejemplifican. Según esto, el estilo no sólo carecería de la capacidad de dirigirse y/o modificar el objeto de la representación, puesto que en sí mismo sería algo que no tendría la realidad necesaria para ser efectivo en el mundo, sino que justificaría la alternativa de entender el concepto del arte en términos

⁵⁶ DANTO, Arthur C. *La Transfiguración*, Op. cit. p. 281. Los corchetes y su contenido son míos.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 282. Los corchetes y su contenido son míos.

exclusivamente sensibles y estrechamente vinculados a la materialidad de las obras.

Unas cuantas preguntas harán que la propuesta de Danto se presente como algo más sospechoso de lo imaginado, pues: ¿Acaso no era la limitación e identificación del arte con la materialidad de las obras la que daba origen al problema de los indiscernibles? ¿Si el estilo, un rasgo del arte completamente intencional, es algo susceptible de abstraerse de su objeto e identificarse con la materialidad de la obra de arte, entonces, cómo será posible seguir sosteniendo que la función referencial es una de las condiciones necesarias para poder diferenciar el arte de la realidad? ¿Cómo puede autodenominarse Danto un filósofo realista cuando elimina la posibilidad de mediación que desempeña el estilo y asume que el objeto de la representación artística es una “cosa en sí”, no susceptible de incorporarse a la comprensión humana y sus redes de significación por medio de la función semiótica y el Fundamento de la representación?

Cuando Peirce arremete contra el nominalismo en su “Revisión Crítica del Idealismo de Berkeley”, lo hace en defensa del realismo y su compromiso con la capacidad que poseen las mentes de incorporar en su comprensión última todas aquellas entidades que en un momento dado hubieran podido ser caracterizadas como “cosas en sí”. Aunque Danto se denomine a sí mismo un realista, no puede desconocerse que si este término se enmarca en una descripción inspirada en la filosofía de la representación de Peirce, entonces, su afirmación lo convertirá en un nominalista, al considerar que existen cosas incognoscibles que no pueden ser incorporadas a la mente y que, en cierta medida, pueden llegar a ser incompatibles con ella. En palabras de Peirce:

Esta teoría de la realidad [el realismo] es instantáneamente fatal para la idea de una cosa en sí, una cosa que existe independientemente de toda

relación con la concepción mental de la misma. No obstante, no nos prohibiría sino más bien nos alentaría a considerar las apariencias de los sentidos como signos tan sólo de las realidades. Solamente que las realidades que presentan no serían la causa incognoscible de la sensación, sino *noumena*, o concepciones inteligibles, que constituyen los últimos productos de la acción mental que la sensación pone en movimiento.⁵⁸

La forma en que Danto entiende el estilo hace que sea un nominalista, pues al considerar mutuamente independientes el *qué* y el *cómo* de la representación de la obra de arte, se estaría comprometiendo tanto con el rechazo de la continuidad de la función semiótica como con la posibilidad de acceder al Segundo por medio de los rasgos y las marcas presentes en el modo de darse el Primero, es decir, por medio del Fundamento. Un filósofo del arte que sea un realista peirceano reconocerá como propia una tesis en la que simultáneamente se sostenga el carácter material del representamen, la mediación de su objeto a través del Fundamento y la imposibilidad de que éste último sea susceptible de eliminarse y suspenderse haciendo uso de términos descriptivos en el proceso de interpretación semiótica. Por ello, a diferencia de Danto, el estilo se entenderá como el Fundamento del representamen, lo que no sólo acarrea asumir en su configuración la propiedad intencional de remitirse a su objeto, sino aceptar su vinculación necesaria e inquebrantable con, por lo menos, uno los aspectos derivados de la mente del artista: el *objeto inmediato*.

⁵⁸ PEIRCE, Charles S. "Revisión crítica del idealismo de Berkeley" En: *Obra lógico semiótica*. Op. cit. p. 96. La versión en inglés de este párrafo se encuentra en C.P. 8.13, bajo el título "Fraser's Edition of *The Works of*

3.2.3 El tema o contenido (subject) como objeto inmediato:

Así, cuando se asume que el estilo o Fundamento, configura parcialmente su propio objeto, se está adoptando una perspectiva inmanente del objeto de la obra de arte que también implica la imposibilidad de separar “abstractamente”, tal como lo consideró Danto, el *qué* y el *cómo* de la misma. Es muy extraño que todo lo anterior haya sido sostenido por el filósofo de los indiscernibles, pues, si la interpretación de Carroll es acertada, entonces, para Danto las obras de arte serían representaciones que se construyen en contextos intensivos, implicando con ello la arbitrariedad de afirmar la existencia de algún tipo de separación posible entre el objeto y su modo de representación.

Cuando el filósofo considera que *a* y *b* poseen idéntica función referencial, mas no son susceptibles de clasificarse en la misma región ontológica, entonces, está comprometiéndose con una tesis en la que “las obras de arte, en drástico contraste con las meras representaciones, utilizan los medios de representación de un modo que no queda bien definido una vez se ha definido exhaustivamente lo que se representa.”⁵⁹ Si se considera que la diferencia no puede establecerse partiendo de “lo que se representa”, entonces, tendrá que apelarse al modo de significación, o tal vez a la forma de los signos que se utilizan en ella, para trazar la línea de separación ontológica. Pero, y he aquí la cuestión: Danto no utiliza ninguna de estas dos rutas para resolver el problema de los indiscernibles, ya que su posición se encuentra estrechamente vinculada a la idea de que la primera condición necesaria para que algo sea arte, el “ser sobre algo” o “*aboutness*”, exige reconocer ese “algo” como un objeto de carácter intensivo. Los *objetos intensivos* se caracterizan por ser creaciones mentales que incorporan en sí

George Berkeley”. La versión original del texto apareció en *North American Review*, vol. 93 (Octubre de 1871), p. 449-72.

⁵⁹ DANTO, Arthur C. *La Transfiguración*, Op. cit. p. 215.

mismas la forma en que son representadas, tal como ocurriría con las obras de arte. De ser así, si *a* y *b* representan *x*, donde *a* es una obra de arte, entonces, la diferencia que mantendría con *b* se haría explícita, no sólo en que *a* se encontraría en lugar de *x*, sino en que *a* se encontraría en lugar de *x'*, siendo éste un objeto intensivo.

Si la anterior es una interpretación correcta, entonces, podría exigirsele a Danto que considere el estilo o Fundamento como una de las partes constitutivas del objeto inmanente de la obra de arte y acepte abiertamente su compromiso con los objetos intensivos, entendidos como las determinaciones efectivas del “algo” de la representación artística. De ser así, con los objetos intensivos, el filósofo de los indiscernibles estaría muy cerca de lo que Peirce ha denominado el Objeto Inmediato de la función semiótica, concepto elaborado en [C.P. 4.536] y tematizado de la siguiente manera:

He señalado anteriormente que un Signo tiene un Objeto y un Interpretante. (...) Pero falta señalar que comúnmente hay dos Objetos, y más de dos Interpretantes. A saber: tenemos que distinguir entre el Objeto Inmediato, que es el Objeto tal cual el signo mismo lo representa y cuyo Ser depende por ello de la Representación de él en el Signo, y el Objeto Dinámico, que es la realidad que de alguna manera contribuye a determinar el Signo para su Representación.⁶⁰

La distinción que hay entre Objeto Inmediato y Objeto Dinámico implica lo que el filósofo Carl. R. Hausman ha denominado los *objetos diádicos* de la semiótica. Así, en “Metaphorical Semeiotic Referents: Dyadic Objects”, Hausman dice: “Tal como entiendo [a Peirce], al interior de la triada del signo, el objeto y el interpretante, el

⁶⁰ PEIRCE, Charles S. *Obras lógicas semióticas*. Op. cit. p. 381.

objeto funciona *inicialmente* de tal modo que se encuentra en una relación diádica con la interpretación, (...). Es decir, todos los objetos semióticos son diádicos por lo menos en la medida en que están desdoblados en uno dinámico y otro inmediato”⁶¹ De esta premisa se deriva una pregunta, que es totalmente pertinente en este contexto y que se resume en la cuestión relativa al tipo de relación que mantienen entre sí ambos objetos y de si de allí se deriva, evidentemente por razones triádicas, la imperiosa necesidad de reducirlos entre sí para llegar a constituir un solo objeto de la representación.

Inicialmente, dentro de una interpretación plausible, podría asumirse que el *Objeto Inmediato* es una construcción inmanente de la representación, cuyas propiedades están determinadas por la manera en que ha sido constituido a través del signo y cuya existencia o modo de ser depende exclusivamente de la representación. Esto equivaldría a afirmar que todo Objeto Inmediato es un objeto intensivo que está determinado por el modo de su representación y que por esta misma razón depende del Fundamento como delimitación de su alcance en la función semiótica. Por otra parte, a diferencia del Objeto Inmediato, el *Objeto Dinámico* debería entenderse como todo aquello que tiene un modo de ser independiente de la representación semiótica y que, posteriormente, contribuirá a su determinación en términos del proceso de la interpretación.

Peirce se ha referido a esta caracterización del Objeto Dinámico por medio del término “realidad” y ha considerado que, en razón de su independencia, ésta última determina el signo a partir de procesos de experiencia que poseen un límite ideal. Como indicación se hace explícita en una de las cartas enviadas a William James, fechada el 14 de Marzo de 1909, donde dice que: "Debemos distinguir entre el Objeto Inmediato - i.e. el Objeto tal como es representado en el signo - y

⁶¹ HAUSMAN, Carl R. “Metaphorical Semeiotic Referents: Dyadic Objects.” *Transactions of the Charles S.*

lo Real (...), es decir, el Objeto Dinámico, el cual, (...), *no puede* ser expresado por el Signo, ya que éste, lo único que pretende hacer es *indicarlo* e ignorarlo para que sea el intérprete (*interpreter*) el que llegue a descubrirlo por medio de la *experiencia colateral (collateral experience.)* [C.P. 8.314]⁶²

Aparentemente, tal caracterización del Objeto Dinámico implicaría tanto el reconocimiento de la imposibilidad de considerarlo un objeto intensivo como la perspectiva de una separación radical diádica entre ambos objetos al ser irreductibles entre sí. Sin embargo, esta oposición se constituye como un falso dilema, sobre todo si se considera junto a Hausman que tan sólo *inicialmente* todo objeto semiótico es diádico, pero en la medida en que la tensión interna se vaya disolviendo, la interpretación irá transformando “<<lo externo>>, es decir, "aquello que es independiente de todo fenómeno inmediato presente”⁶³ en un objeto inteligible o *noumena*.

3.2.4 La interpretación como objeto dinámico:

Será a partir de la diferencia que hay entre el Objeto Inmediato, aquél que se encuentra representado intensivamente en el signo, presumiblemente como la materialización de la intencionalidad del artista, y el Objeto Dinámico, aquél horizonte de "experiencia colateral" que está determinado por la acción del intérprete, que podrá hablarse de la constitución del significado ausente de la obra de arte como un proceso de interpretación. En este sentido, la *interpretación* será la constitución de aquella realidad ausente que no ha sido expresada efectivamente por medio del signo, en términos del Representamen, el Fundamento y el Objeto Inmediato, pero que, gracias al proceso creativo de las

Peirce Society Vol. 43, no. 2. 2007. p. 277.

⁶² PEIRCE, Charles S. *Correspondence. Vol. 8.*

⁶³ PEIRCE, Charles S. "Revisión crítica del idealismo de Berkeley" En: *Obra lógico semiótica*. Op. cit. p. 96.

otras mentes, se hace posible en la producción de un signo semejante o más desarrollado por parte de estos intérpretes.

Retomando una vez más a Hausman, la diferencia interna que determina los objetos diádicos de la semiótica peirceana depende del grado de inteligibilidad que hayan alcanzado éstas en las mentes de los intérpretes, y, en el caso de las obras de arte, del estado de las interpretaciones que hayan logrado acumularse y consolidarse a su alrededor. De este modo, a la siguiente pregunta de Hausman: "¿Cuál es el estado ontológico del objeto dinámico antes y después de su interpretación?"⁶⁴, se responderá que: su condición ontológica se constituye como lo Real en Peirce, es decir, como si se tratase del referente final de la comprensión, o como si se tratase de un objeto que no se ve agotado en los elementos propios de una sola interpretación; y además, sin que por ello llegue a encontrarse indeterminado en su significado al incorporar en sí mismo todas las interpretaciones que de él que se hayan elaborado.

La delimitación de los anteriores términos es inaplazable en este contexto, pues de ella depende el reconocimiento de la irreductibilidad del Objeto Dinámico al Objeto Inmediato en el horizonte de la interpretación. Considerada como anotación crítica, dicha diferenciación estaría elaborada contra al filósofo de los indiscernibles y la estrecha comprensión que su filosofía del arte posee del proceso de la interpretación, pues, según sus propias palabras: "Mi teoría de la interpretación es constitutiva, en el sentido de que un objeto es una obra de arte, *en lo absoluto (at all)*, sólo si ésta se encuentra relacionada con una interpretación."⁶⁵ Sin embargo, una cita adicional mostrará la cuestión que desea discutirse frente a esta limitada posición: "Considero que no podemos estar

⁶⁴ HAUSMAN, Carl R. "Metaphorical Semeiotic Referents: Dyadic Objects." Op. cit. p. 277.

⁶⁵ DANTO, Arthur C. "The Appreciation and Interpretation of Works of Art" En: *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. Op. cit. p. 44.

profundamente equivocados si suponemos que la interpretación correcta de un objeto como obra de arte (*object-as-artwork*) es aquella que se corresponde, de la forma más cercana, con la interpretación dada por el artista."⁶⁶

Una vez se ha leído con detenimiento estas dos citas, se evidencia que la comprensión que Danto tiene de la interpretación puede resumirse en las siguientes palabras: *a* es una obra de arte, si y solamente si es una entidad *b*, en este caso su soporte material, que se encuentra vinculada con una interpretación constitutiva *I*, donde *I* es la única interpretación válida que puede tener *a* en términos de la crítica de arte. Esto es lo que Danto ha denominado *interpretación superficial* de una obra de arte, que formalmente se correspondería con la interpretación del Objeto Inmediato, el cual ya ha sido delimitado como el tema o contenido intencional del artista. Pero, he aquí la diferencia, pues al considerar *I* como una interpretación constitutiva, es decir, como aquella que logra transformar *b* en *a*, Danto estaría comprometiéndose con el rechazo de las denominadas *interpretaciones profundas*, tal como Peg y Myles Brand las han caracterizado en su artículo "Surface and Deep Interpretation." En palabras de los Brand:

Las interpretaciones profundas posibilitan múltiples lecturas de un mismo fenómeno, en este caso, la obra de arte, que son alternativas a las que se han obtenido en el nivel superficial. Tales lecturas emergen en una estructura conceptual estipulada, por ejemplo el Marxismo, el feminismo, el estructuralismo o la teoría psicoanalítica. Aunque los artistas puede proporcionar interpretaciones profundas de sus propias obras, no se encuentran en una relación especial frente a ellas: sus intenciones son

⁶⁶ Ibidem.

irrelevantes para la credibilidad de las interpretaciones propuestas. Aquí, ellos no son los árbitros finales.⁶⁷

El rechazo que deben soportar las interpretaciones profundas en la obra de Danto, tiene su origen en el rol que se le impone al artista como autoridad última en la determinación del contenido de su propia obra. O por lo menos, de una forma más débil, para el filósofo de los indiscernibles, tal como lo han señalado los Brand, la posibilidad legítima de una interpretación profunda se da, siempre y cuando, ésta se constituya a partir de la *tesis de la dependencia*, según la cual: "Una interpretación profunda de una obra de arte es correcta *únicamente si (only if)* es consistente con la interpretación superficial de la obra."⁶⁸

En cualquiera de las dos versiones, al tener como criterio de evaluación la interpretación superficial correcta de una obra de arte, se estaría discriminando entre la verdad y la falsedad que puede ser adjudicada a las interpretaciones profundas, y se estarían proporcionando las condiciones para el subsiguiente dictamen de la adecuación o no de sus marcos conceptuales en la aprehensión de la "realidad" de su significado como creación artística. Sin embargo, a diferencia de Danto, aunque sin llegar a asumir que una simple opción metodológica sea la respuesta definitiva al problema de articulación entre la interpretación superficial y las interpretaciones profundas, la decisión de desbordar el Objeto Inmediato logra su legitimidad cuando se justifica, entre otras razones posibles, que la interpretación del artista puede convertirse en un obstáculo para la actualización de la obra en los términos propios de un mundo del arte que no comparte algunos de sus presupuestos. Es más, así no existan razones justificadas para rechazar la interpretación inmediata elaborada por el artista, tampoco puede negársele a toda

⁶⁷ BRAND, Peg y BRAND, Myles. "Surface and Deep Interpretation" En: ROLLINS Mark. (Ed.) *Danto and his critics*. Op. cit., p. 55.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 62.

una comunidad de interpretación que construya sentidos diferentes, y en algunos casos totalmente disímiles, de la obra de arte en cuestión.

Tal vez una crítica inmanente esté interesada en encontrar el significado de la obra a partir de las intenciones del artista encarnadas en su materialidad, pero no hay que olvidar que el papel de lo "Real" en la semiótica peirceana consiste en mantener el movimiento del Objeto Dinámico y la mente de sus intérpretes, configurando así una relación constante que intenta pensar en el signo lo que se va desplazando constantemente en el objeto de la representación.*

3.2.5. La elipsis retórica como interpretante:

De esta manera, el compromiso que se adquiere al mantener la diferencia irreductible entre el Objeto Inmediato y el Objeto Dinámico, permite pensar la función semiótica en términos de la mediación inagotable que desempeña el Interpretante en el proceso de significación de las obras de arte. Así, se considerará que el *Interpretante* es la forma más general de mediación que hay entre el Representante, el Fundamento y el Objeto Inmediato, entendidos como

* Una crítica que podría realizarse a Danto dentro de un enfoque pragmatista adquiere el mismo tono que sostuvo Richard Rorty frente a Umberto Eco, en su alocución titulada, "El progreso del pragmatista", la cual hizo parte del seminario subsiguiente a las conferencias Tanner, impartidas en la Universidad de Cambridge en el año de 1990. En ella, Rorty considera que el gran paso del pragmatista en su consideración de los textos y las obras de arte radica en su comprensión de la interpretación como una compleja red de contingencias que hacen posible la creación de diversas descripciones y discursos no restringidos a la adecuación con un objeto en particular. Así, a diferencia de Eco, Rorty considera que: "hay tantas descripciones como usos a los que el pragmatista puede dedicarse, por voluntad propia o ajena. Ésta es la etapa en que todas las descripciones (...) se evalúan de acuerdo con su eficacia como instrumentos para propósitos, más que por su fidelidad al objeto descrito." RORTY, Richard. "El progreso del pragmatista." En: ECO, UMBERTO (*et.al.*) *Interpretación y sobreinterpretación*. New York: Cambridge University Press, 1995. p. 100. De aquí se sigue que para Rorty, ya sea que se trate de la intención del autor o la del texto, cualquiera de ambas opciones no es más que un intento de erigir un tribunal crítico kantiano desde el cual regular las condiciones de posibilidad de las interpretaciones y las intenciones de las mentes que intentan generar diversos sentidos a partir de las obras. De tal modo que, desde esta misma posición, la tesis de la dependencia de Danto puede leerse como un intento similar al de Eco, es decir, como la pretensión de inmunizar la autoridad de la intención del autor y/o del texto con el fin de regular las pretensiones de la crítica y del mundo del arte en su apropiación de las obras como Objetos Dinámicos.

los elementos propios del eje de la producción de la obra de arte, y, el Objeto Dinámico, las Interpretaciones dinámicas y las mentes que construyen estas últimas, entendidos como los elementos propios del eje de la recepción de la misma. Es gracias al Interpretante que ambos ejes se articulan como partes necesarias de la semiosis, en la que todos aquellos elementos, que se han descrito anteriormente, desembocan en la intencionalidad propia de las mentes que interpretan desde el mundo del arte (*artworld*).

A pesar de las ventajas que se obtienen al considerar las cosas de tal manera, sobre todo por su correspondiente reivindicación del "mundo del arte", tal caracterización formal aún se mantiene completamente indeterminada. Tras ello, sólo quedaría por preguntar algo como esto: ¿Cuál es el modo que adopta esa forma general de la mediación como para que sea posible e inagotable el proceso de interpretación de las obras de arte?

Como respuesta, las palabras no serán exclusivamente peirceanas, pues innegablemente la mejor vía para determinar el papel del Interpretante en la función semiótica se encuentra en la noción de "elipsis retórica." En sentido amplio, la *retórica*, entendida como un modo general de articulación de la experiencia, tal vez con la utilización de herramientas lingüísticas, que intenta establecer lugares comunes no determinados por lo que es verdadero sino por lo que es verosímil, se ejemplifica, en casos específicos, en algunos tipos de argumentos y figuras que buscan producir situaciones convencionales susceptibles de universalizarse a través del convencimiento por adhesión. A partir de esta demarcación de pertinencia, se seguirá que la *elipsis* no sólo ejemplifica en sí misma los anteriores rasgos de la retórica, sino que alcanza su determinación como figura al prescindir o suprimir *algo* dentro de la semiosis, en este caso, la intención del artista en la determinación efectiva del Objeto Dinámico

al interior de la obra de arte, a favor de la construcción y desplazamiento constante de la elaboración del sentido.

Entendida como un lugar común de carácter institucional, la elipsis garantiza la existencia de un objeto de "experiencia colateral" en la obra de arte, no susceptible de reducirse al Objeto Inmediato de la representación, que a su vez permite entender la asunción del compromiso que suscribe el mundo del arte como el reconocimiento del carácter indefinido y abierto que desempeña la mediación en el proceso de interpretación de las obras de arte. Cuando se comprende que lo que intenta preservarse con este compromiso es el carácter abierto y móvil de los intérpretes y del Objeto Dinámico, evita caerse en el error de particularizar la elipsis retórica como el modo de significación propio de la relación que hay entre el Representamen, el Fundamento y el Objeto Inmediato en la representación semiótica. Lamentable, ni siquiera el mismísimo Carroll ha podido evitarlo, pues tras considerar la elipsis retórica como el modo de mediación general de todas y cada una de las obras de arte, decide atribuirle a Danto esta determinación del concepto y criticarlo de una manera que simplemente es poco afortunada:

La reivindicación de Danto de que las obras de arte siempre implican una forma de elipsis retórica, notablemente una elipsis metafórica, es muy restrictiva. Esto es así, pues existen algunas obras que "se expresan claramente" (*plain-speaking*) [que también podríamos denominar "transparentes"], es decir, que son sobre algo, pero que a su vez muestran ese algo de forma directa.⁶⁹

⁶⁹ CARROLL, Noël. "Essence, Expression, and History: Arthur Danto's Philosophy of Art" Op. cit. p. 101.

A partir de su lectura de *La Transfiguración del lugar común*, Carroll considera que, para Danto, el modo general de la mediación que hay en toda obra de arte se resume en la noción de "elipsis retórica", aunque, entre paréntesis, coloque tímidamente la expresión, mucho más ajustada al filósofo de los indiscernibles, "elipsis metafórica." Estrictamente hablando, Danto considera que la figura retórica que logra transfigurar entidades en obras de arte posee la estructura del "como sí", propia de la construcción metafórica. Sin embargo, para ser imparciales con Carroll, su error queda justificado, en gran parte, al reconocer que Danto entiende la metáfora como un *silogismo elíptico*, en el que: "si *a* es metafóricamente *b*, debe haber algún [término] *t* tal que *a* sea a *t* como *t* es a *b*."⁷⁰ No obstante, y este es el *quid* del asunto: que la metáfora elida el término *t* a partir de la relación general del "como sí", no implica que toda elipsis haga uso de ella, si es que alguna vez lo hace, para llevar a cabo su desplazamiento retórico. Cuando Carroll critica a Danto, lo hace considerando el hecho innegable de que algunas obras de arte son "transparentes" (*plain-speaking*), es decir, son obras en las que el término *t* no se encuentra elidido de ninguna manera. Como tal, se encuentra completamente justificada, pero lamentablemente comete el error de partir de los mismos presupuestos de Danto.

Es innegable que el filósofo de los indiscernibles se encuentra comprometido con una interpretación superficial de las obras de arte, en la que los intérpretes están constreñidos a buscar el término *t* que configura la mediación metafórica existente entre *a* y *b*. Además, es innegable que esta forma de entender el modo de significación de las obras de arte, incluyendo la versión más débil de la elipsis retórica, implica un desconocimiento total de aquellas obras que "se expresan claramente" (*plain-speaking*). No obstante, también es innegable que hay una multiplicidad de obras concretas, con estructuras retóricas totalmente distintas, ya

⁷⁰ DANTO, Arthur C. *La Transfiguración*, Op. cit. p. 247.

sean metafóricas, elípticas o no elípticas, entre otras, que consideradas desde tal perspectiva no logran alcanzar universalmente el modo de significación del concepto del arte.

Lo que se esperaba de Carroll era que, partiendo de esta crítica, alcanzase la determinación de la forma general del modo de significación de dicho concepto, pero, en lugar de ello, decidió elaborar una concepción del arte en la que se asume como justificada la reducción de la elipsis retórica a la forma que hay entre el tema o contenido (*subject*) y la actitud o punto de vista del artista (*point-of-view*). Sencillamente, al asumir esto, Carroll estaría diluyendo la fuerza de sus palabras, pues si éstas se hubiesen generalizado lo suficiente, el filósofo no hubiese terminado circunscribiéndolas al ámbito de la creación y producción de la obra de arte y, tal vez, hubiese alcanzado un compromiso institucional sólido con aquel papel que desempeña "el mundo del arte" (*the artworld*) en la construcción de la elipsis retórica.

3.2.6. El mundo del arte como totalidad de las mentes que interpretan (intérpretes-mentes):

En lugar de constituirse como el modo de significación de una obra en particular, la elipsis retórica sería aquel lugar común sin el cual las obras carecerían de mediación frente a los miembros de los mundos del arte ajenos a los contextos de su producción. De este modo, entenderla como un compromiso asumido por el mundo del arte, en términos de la configuración de la experiencia a partir de la retórica, implicaría el reconocimiento de la riqueza del Objeto Dinámico y su capacidad para suscitar una serie indefinida de interpretaciones. O, para decirlo con otros términos, la universalidad de la elipsis retórica implicaría necesariamente el compromiso institucional con un mundo del arte en el que la realidad de las obras depende de la acción constitutiva de las mentes que lo conforman o con el

mundo del arte como aquella *community* peirceana donde, parafraseando [C.P. 5.311], no existen límites definidos para la indagación y el aumento de las interpretaciones.

En la sección 3.3.2. de este mismo capítulo se desarrolló sucintamente una crítica a Danto a partir de la concepción de la realidad que Peirce sostuvo contra el nominalismo moderno. Según ésta, la realidad debería entenderse como *noumena* o producto último de la acción mental de una comunidad (*community*) de interpretación, en la que "la realidad es independiente, no necesariamente del pensamiento en general, sino únicamente de lo que tú o cualquier número finito de hombres pueda pensar sobre ella." [C.P. 5.408]⁷¹ Precisamente, tal carácter inacabado de la comunidad de investigación peirceana es el que habrá de identificarse, en la obra de arte entendida como representación semiótica, con la elipsis retórica y con el papel que desempeñan las mentes en el proceso de interpretación *ad infinitum*.

Esta perspectiva pragmática, en la que se asume la comprensión del concepto del arte y su incorporación en el mundo a partir de procesos colectivos de construcción de los procesos de significación, y en la que la realidad de su experiencia depende de una comunidad de interpretación y su labor indefinida de apropiación y relaboración del significado, tiene en la semiótica de Peirce un horizonte conceptual amplio que hace posible perfilar una solución tentativa a la discusión sobre el mundo del arte y su caracterización más fructífera.

Sin entrar en detalles, la disputa alrededor del mundo del arte ha tenido como protagonistas a Arthur Danto y al filósofo norteamericano George Dickie, y sucintamente puede asumirse en los términos de la siguiente cuestión: ¿Por qué

⁷¹ PEIRCE, Charles S. *Collected Papers. Pragmatism and Pragmaticism. Vol. 5.*

razón no puede considerarse legítima la identificación del *mundo del arte* con el conjunto de los intérpretes [mentes] que actúan dentro de una red institucional de razones históricas y teóricas que determinan lo que es el arte?

La respuesta del filósofo de los indiscernibles ha sido enfática y se encuentra explícita en su artículo de 1992, "El mundo del arte revisitado: comedias de similitud", cuando dice que:

En cierto sentido, la teoría de Dickie implica una especie de elite legitimadora (...) Fue mérito de Dickie haber sociologizado lo que se psicologizaba, pero en términos de las condiciones de verdad hay poco donde escoger: la suya era, o es, una Teoría No Cognitiva del Arte. Lo esencial de su teoría es que algo es arte cuando el mundo del arte declara que es arte. Y ésta ha sido la parte vulnerable de su posición. ¿Quién forma el mundo del arte? es la pregunta típica, junto con ¿Cómo se hace uno miembro?⁷²

Con esto, se hace evidente el que Danto haya reaccionado de esa manera, pues él considera que para el mundo del arte: "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."⁷³ La primera de ellas establece una situación cognitiva *a-posteriori*, en la que las obras de arte ya se encuentran constituidas ontológicamente en cuanto arte y los miembros del mundo del arte tan sólo conocen estas razones para tratar de interpretarlas, mientras que el segundo término de la distinción se refiere a una situación *a-priori* y relativa a una cuestión ontológica, en la que se indaga por aquello que hace que *a* sea una obra de arte y por aquellos mecanismos institucionales que llevan a constituir la en cuanto tal.

⁷² DANTO, Arthur C. *Más allá de la Caja de Brillo*. Op. cit. p. 49-50.

Sin embargo, tal vez sea un falso dilema el tener que decidirse entre estos dos sentidos del mundo del arte, pues no necesariamente son incompatibles entre sí, ya que todo parece indicar que la forma en que es teorizado por Danto está determinada por el eje semiótico del Representamen, el Fundamento y el Objeto Inmediato, mientras que la aproximación hecha por Dickie se corresponde con la función semiótica, constituida por el Objeto Dinámico, el Interpretante y las mentes que interpretan. Si esta tensión se observa desde una perspectiva semiótica, como la que se ha acabado de esbozar, entonces, el mundo del arte de Danto, entendido como:

una poca firme afiliación de individuos que conocen bastante de la teoría y de la historia en general como para poder practicar lo que el historiador del arte Michael Baxandall llama <<la crítica de arte inferencial>>, que en realidad no es más que la explicación histórica de las obras de arte,⁷⁴

quedaría circunscrito a aquellas mentes que logran comprender los mecanismos de incorporación del concepto del arte en el mundo, ya sea creando entidades novedosas con carácter referencial o ya sea adjudicándose adscriptivamente a las entidades existentes.

Por otra parte, desde el otro extremo de la mencionada tensión, se encontraría Dickie y su comprensión de la Teoría Institucional de las obras de arte, tal como fue considerada en su artículo de 1969, "Defining Art", cuando dice que: "En sentido descriptivo, una obra de arte es un artefacto (*artifact*) al que algún grupo o sub-grupo de la sociedad le ha conferido el status de candidato a la apreciación."⁷⁵ Dickie ha tenido que luchar contra feroces críticas a causa de estas palabras,

⁷³ Ibid., p. 51.

⁷⁴ Ibid., p. 53.

⁷⁵ DICKIE, George. "Defining Art" En: *American Philosophical Quarterly* 6, Julio de 1969, p. 254.

tanto así que ha asumido el compromiso de aclarar el sentido de las mismas, por lo menos, en su artículo de 1993, "A Tale of Two Artworlds", declarando que:

Cuando hablé de alguna persona que actúa [en nombre del mundo del arte], tenía en mente las actividades de un artista en particular, y cuando hablé de personas que actúan [en nombre del mundo del arte], tenía en mente las actividades de aquellos grupos que hacen películas, obras de teatro u óperas.⁷⁶

Si Dickie hubiese mantenido su postura, no desde la constitución ontológica de las obras de arte, tal como la entiende Danto, sino desde la "apreciación" de los "artefectos" (*artifact*), su mundo del arte habría sido el complemento institucional perfecto para darle cierre a la función semiótica. No obstante, buscando controlar la tensión, se encuentra una versión más cercana a la perspectiva peirceana que fue presentada por el mismo autor en 1971, en su obra *Aesthetics: An Introduction*, al modificar su Teoría Institucional del 69 para llegar a considerar que: "En sentido clasificatorio, una obra de arte es un artefacto (*artifact*) al que alguna persona o personas, actuando en nombre de (*on behalf of*) cierta institución [el mundo del arte], le ha conferido el estatus de candidato a la apreciación."⁷⁷ En esta cita se encuentra un enfoque cercano a la obra de arte como representación semiótica, donde se enfatiza la apertura de las obras de arte, es decir, su "estatus de ser candidatas a la apreciación", y su vinculación con un compromiso institucional en el que su significado está determinado por un conjunto de personas - mentes-intérpretes- que participan en el proceso de su construcción indefinida.

⁷⁶ DICKIE, George. "A Tale of Two Artworlds" En: ROLLINS Mark. (Ed.) *Danto and his critics*. Op. cit., p. 74.

⁷⁷ DICKIE, George. *Aesthetics: An Introduction*, Indianapolis: Pegasus, 1971, p. 101.

3.3 CONSIDERACIONES FINALES

Por lo tanto, y para finalizar esta sección, sólo le queda por preguntarse al lector: ¿Cuál ha sido la conclusión que ha quedado firme hasta este momento? ¡Pues que el mundo del arte es un conjunto de mentes que otorgan intencionalidad a ciertas "entidades reales que se encuentran físicamente [materialmente] encarnadas pero que son culturalmente emergentes"⁷⁸!

No obstante, a pesar de que con esta propuesta se haya planteado una hipótesis que describe el funcionamiento particular de aquellas entidades reales que incorporan el concepto del arte, deberá reconocerse que con ella aún no ha logrado determinarse aquel criterio de demarcación que permite distinguirlas de otros objetos u artefactos culturales. De aquí que el problema de los indiscernibles se mantenga firmemente apuntalado como un desafío para la filosofía y su propuesta de entender el concepto del arte como un modo de articular la experiencia a partir de la representación semiótica.

Una pregunta más antes de terminar: ¿Será que todavía queda un movimiento final que consiga esbozar una ruta de indagación para disolver el problema de los indiscernibles y solucionar la cuestión ontológica de distinguir el arte y la realidad?

⁷⁸ MARGOLIS, Joseph. "Farewell to Danto and Goodman" Op. cit., p. 372. Los corchetes y su contenido son míos. Se considerará que esta propuesta de Margolis captura de forma general y sucinta los mismos aspectos que se han discutido a lo largo de todo este capítulo. En ella se enfatizan tres aspectos que han sido subestimados por Danto y que justificadamente han sido reivindicados por Margolis en su solución al problema de la ontología de las obras de arte; siendo éstos específicamente: (a) La materialidad de las obras de arte como un aspecto irreductible de las mismas, algo que había quedado suspendido y desvalorizado por el filósofo de los indiscernibles tras su "giro contra-fenomenológico", (b) su realidad como entidades intencionales y la justificación del concepto del arte como un modo de configurar la experiencia a través de un complejo proceso de significación, y, (c) la emergencia cultural de las obras y el reconocimiento de una ontología realista unificada que favorezca simultáneamente tanto la comprensión del arte como de las personas que hacen uso de tal concepto. Recorrer esta similitud podría ser estimulante, pero lamentablemente tendrá que dejarse como horizonte de exploración para incursiones futuras.

Pues bien, será el lector quien decida si las siguientes páginas del texto logran perfilar algo más que una pretensión de solución a este asunto.

CONCLUSIONES

Aunque podría argüirse que la comprensión de la obra de arte como representación semiótica es insuficiente para resolver el problema de los indiscernibles, no por ello debería desecharse *a-priori* este enfoque y las posibilidades que inaugura para la filosofía del arte en general. En otras palabras, si una propuesta teórica tuviera que evaluarse y aprobarse por su capacidad de abrir sendas que posean fructíferas perspectivas de desarrollo, entonces, ésta sería una de ellas, pues brindaría amplios horizontes de discusión para todo aquél que considere importante entablar una indagación filosófico-semiótica del arte. Así, antes de exponer el último movimiento argumentativo para tratar de resolver el problema de los indiscernibles, se hará imperativo señalar los caminos que pueden ser recorridos por futuras investigaciones, partiendo de la función de la representación semiótica.

Como primera vía de exploración se encuentra la indagación estética de la materialidad de la obra de arte a partir de su representamen. Tan sólo basta con recordar que el carácter Primero del representamen, considerado exclusivamente en términos de sus rasgos materiales y perceptivos, hace posible acceder a la conciencia estética como una forma de "[aprehender] lo real en la particularidad de su ofrecimiento sensorial, es decir, en la simultaneidad y momentaneidad en las que se presenta a la aprehensión sensorial."⁷⁹ La defensa de la conciencia estética, reivindicada por el filósofo alemán Martin Seel con las anteriores palabras, tal vez en oposición abierta a la propuesta hermenéutica gadameriana,

encontraría en la semiótica peirceana una veta amplia de argumentos que lograrían consolidarla legítimamente en el ámbito de la filosofía del arte.

Del mismo modo, contraria a los argumentos de Danto en detrimento de la Estética*, entendida como un *órgano* regulativo que pretende conjurar las fuerzas del arte y sus efectos sobre la realidad, la perspectiva peirceana hace posible una discusión sobre la misma en términos relativos a la Estética como *ciencia normativa** o como resultado de la actividad mental desarrollada a partir de la descripción generalizada de la experiencia cualitativa del mundo.

A diferencia de las prescripciones que Danto ha identificado a lo largo de la tradición de la Estética filosófica, las ciencias normativas peirceanas, entre ellas la Estética, elaborarían fenomenológicamente sus objetos, en su primer nivel descriptivo, para ir comprendiendo, sucesivamente, que al final de su proceso de

⁷⁹ SEEL, Martin. "Un paso al interior de la Estética" En: *Estudios de Filosofía N° 36*. Medellín, Agosto de 2007, p. 119.

* En su libro de ensayos, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Danto expone sucintamente los principales ataques que la filosofía, a través de la Estética, ha desarrollado para deslegitimar la práctica artística. Aunque éste no sea el espacio pertinente para exponer tal discusión, el sentido general del diagnóstico sería lo que Richard Shusterman ha llamado "el modelo preservativo de la teoría [del arte] (*wrapper model of theory*)." Según este modo de entender la cuestión, la teoría funciona como si de un condón (*preservatif*) se tratase, pues evita que el arte se contamine con aquellos elementos impuros presentes en el medio ambiente, a su vez que mantiene a la realidad protegida del potencial creativo que desencadena la práctica artística. Precisamente, el reto de una filosofía del arte pragmática consistiría en llevar a cabo completamente la reinscripción del arte en el ámbito de la realidad, culminando así su liberación de la tiranía filosófica y permitiéndole crear nuevas formas de acceder a ella y de configurar la vida. Para los argumentos de Danto véase: DANTO, Arthur C. *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. Op. cit. Para el texto de Shusterman véase: "Art in a Box" En: ROLLINS MARK, (Ed.) *Danto*, Op. cit

* Sucintamente hablando, para Peirce, la filosofía en cuanto tal, también denominada filosofía necesaria o *epistemia*, pretende alcanzar los rasgos más generales del ser y el deber ser, en cualquiera de sus múltiples sentidos, de tal forma que sus resultados sean validados por el consenso final de la comunidad de investigación filosófica. Dividida en subclases, la *epistemia* tendría los siguientes tres ámbitos: (1) La *fenomenología* o doctrina de las categorías, "cuyo tema es desenredar la enmarañada madeja [de] todo lo que en algún sentido aparece y se enrolla en distintas formas; o en otras palabras, hacer el último análisis de todas las experiencias" [C.P. 1.280], (2) las *ciencias normativas*, cuyo tema sería el estudio de lo que debe ser, y cuyas familias serían la lógica, la ética y la estética [C.P. 1.281], y, (3) la *metafísica*, "cuya actitud hacia el universo es aproximadamente la de las ciencias especiales (...), de la cual se distingue sobre todo por restringirse a sí misma a tales partes de la física y psíquica que puedan establecerse sin medios especiales de observación." [C.P. 1.282] PEIRCE, Charles S. *Escritos Filosóficos*. Op. cit. p. 156-157.

indagación se encontrarán con la promesa intelectual de un interpretante. Es en este umbral que Peirce puede considerar el arte desde la noción de *placer estético*, ya que es gracias a éste que conseguirá describir las obras de arte como funciones semióticas que encarnan cualitativamente las intenciones y sentimientos de sus creadores:

Pero es el placer estético lo que nos interesa; aunque sea ignorante en Arte, tengo una buena capacidad para el placer estético; y me parece que, si bien en el placer estético nosotros consideramos la totalidad del sentimiento - y especialmente la Cualidad de Sentimiento total resultante que se presenta en la obra de arte que estamos contemplando - aun así es una especie de simpatía intelectual, el reconocimiento de que ahí está un Sentimiento que se puede comprender, un sentimiento razonable. No puedo decir exactamente qué es, pero se trata de una conciencia que pertenece a la categoría de la Representación, aunque representando algo de la Categoría de la Cualidad de Sentimiento.⁸⁰ [C.P. 5.113]

El despliegue de esta perspectiva aun está por desarrollarse, pero el intento de pensar una estética semiótica tiene en el ámbito anglosajón los trabajos pioneros de Max Oliver Hocutt*, C. M. Smith*, E. F. Kaelin*, Kim Smith* y J. Jay Zeman*, quienes han tratado de elaborar una teoría general de los signos icónicos a partir de las configuraciones cualitativas que simultáneamente representan su propia

⁸⁰ PEIRCE, Charles S. *Collected Papers Vol. 5*. Cit. en: SANTAELLA, Lucía. "La Estética de C.S. Peirce" En: *De Signis 11: Estética y Semiótica. Bordes de la representación*. Barcelona: Gedisa, 2007. p. 51.

* HOCUTT, Max O. "The logical foundations of Peirce's aesthetics" En: *Journal of Aesthetics and Art Criticism 21*, Oxford: Blackwell, 1962, 157-166.

* SMITH, C.M. "The aesthetics of Charles Sanders Peirce" En: *Journal of Aesthetics and Art Criticism 31*, Oxford: Blackwell, 1972, 21-29.

* KAELIN, E.F. "Reflections on Peirce's Aesthetics" En: *The Monist 63*, Buffalo: Hegeler Institute, 1980, 142-155.

* SMITH, Kim. "Peirce and the Prague school on the foundational role of the aesthetics sign" En: *American Journal of Semiotics 2 (1-2)*: 1983, 175-194.

materialidad en la relación de "semejanza". Como diría sobre ellos la profesora argentina, Lucía Santaella, en su artículo "La Estética semiótica de C.S.Peirce":

No sin razón todos los comentadores parecen fascinados por la importancia del icono para pensar las cuestiones estéticas más fundamentales. Realmente, la originalidad peirceana fue radical al introducir un tipo de signo o casi signo cuya naturaleza oscila entre ser signo y ser cosa, o sea, un signo que no deja de ser una cosa, o una cosa que se queda en la eminencia nunca consumada de ser signo.⁸¹

Esta discusión sobre el signo icónico se presenta como algo que es totalmente compatible con la defensa de la experiencia estética desarrollada por Martin Seel y otros autores que intentan reivindicarla frente a la deslegitimación (*disenfranchisement*) filosófica. Además, el compromiso de asumir las obras de arte como signos que también son cosas, tal como lo ha señalado Santaella, permite comprender la continuidad funcional que existe en ellas y su constitución semiótica como representaciones que poseen objetos intensivos. De este modo, sólo queda por preguntarse: ¿Acaso hay algo más pragmático que llegar a reconocer en la conciencia estética la apertura para las interpretaciones, inmediata o dinámicas, de las obras de arte?

El segundo derrotero que merece ser explorado partiría de la consideración del estilo como Fundamento del representamen. Como ya se ha señalado, el estilo se corresponde con aquellos rasgos formales que configuran el vehículo material del signo, y, en el caso de Danto, serían aquellas formas en que el artista deriva su intencionalidad, tratando de incorporarla en las obras de arte. Así, siguiendo este enfoque, en "The Artworld", el filósofo de los indiscernibles propuso la *matriz de*

* ZEMAN, J.Jay. "The aesthetic sign in Peirce's semiotic" *En: Semiotica 19 (3-4)*, 241-258.

estilo como una rejilla de clasificación organizada alrededor de predicados formales que en su mutua oposición permitirían determinar la posición sistemática de una obra de arte.

Para explorar el problema de las matrices de estilo y su relación con las obras de arte, se le solicitará al lector que dedique unos cuantos minutos para conocer la *galería de los indiscernibles*^{*} de Danto. El recorrido iniciará con *Los Israelitas cruzando el Mar Rojo*, cuadro realizado por un artista anónimo, siguiendo las sugerencias del pensamiento de Kierkegaard y su descripción de lo que sería una representación de la escena de agitación espiritual en la que se vio sumida la historia de Israel tras el paso del pueblo elegido y la muerte bajo las aguas de sus opresores egipcios. El contenido de este cuadro, con su rojo intenso como superficie de lucha emocional, sería una representación abstracta de la vida del propio pensador danés, sometido a la búsqueda interior de una tierra prometida que sólo se mantendría en él como promesa desde la elección del sentido de vida cristiano.

Junto a él, dando unos cuantos pasos más allá, se encuentra otro lienzo rojo, exactamente igual, pintado por un retratista danés con la intención de sumergirse en la coloración interna del propio Kierkegaard sin tener que utilizar referencias veladas para ello. Su título es *El ánimo de Kierkegaard*, y perfectamente podría confundirse en cuanto objeto con el cuadro anteriormente descrito, que se encuentra expuesto junto a él; aunque, según Danto, ello no sería posible, pues su contenido es tan distinto a su homólogo superficial que las interpretaciones emergentes de una consideración crítica del mismo no podrían llevar a hablar de

⁸¹ SANTAELLA, Lucía. "La Estética de C.S. Peirce" Op cit., p. 47.

* La "galería de los indiscernibles" es una expresión acuñada por el filósofo inglés Richard Wollheim, para designar un conjunto de experimentos mentales elaborados por Danto, en los que se ubican clases distintas de objetos que no pueden distinguirse por medio de ninguna experiencia sensorial o perceptiva posible. Para el

personajes como “los israelitas y los egipcios”, a menos que sea retóricamente y con el objeto de ligarlos metafóricamente a la obra del propio Kierkegaard.

Continuando con este recorrido, el visitante se encontrará con *Nirvana*, “una pintura metafísica basada en el conocimiento que el artista tiene de que los órdenes del *nirvana* y del *samsara* son idénticos, y de que el mundo del *samsara* es designado por sus detractores como el <<polvo rojo>>.”⁸² Y, superando el contexto, es más que probable que el polvo rojo se haya esparcido hasta alcanzar el fruto de otra detracción. Parafraseando a Danto, se trataría del trabajo de un discípulo de H. Matisse, en el que puede sospecharse que ha arremetido violentamente contra *Armonía en Rojo / La mesa roja del Comedor*, realizada por su maestro en 1908 y parodiada, a través de un lienzo monocromático rojo, con el título del *Mantel Rojo*.

El siguiente miembro de los indiscernibles se trata de una rareza del Renacimiento, un fondo preparado y ejecutado por el mismísimo Giorgione para servir como base a su no realizada pintura *Conversazione sacra*. Según Danto, “es una superficie roja que, si bien dista mucho de ser una obra de arte, no carece de interés histórico y artístico, aunque sólo sea porque Giorgione estampó el fondo.”⁸³ Por último, junto a ella se encuentra un objeto mucho más degradado ontológicamente que el Giorgione, es decir, algo que sólo es un simple artefacto, caracterizado por no aceptar más descripción que la de ser “un lienzo pintado de rojo”, y cuyo significado dentro del experimento radica en ser una simple cosa no cobijada por el concepto del arte.

Así, a partir de todo lo anterior, señala el filósofo de los indiscernibles:

texto de Wollheim véas: WOLLHEIM, Richard. "Danto's Gallery of Indiscernibles" En: Danto and his critics. Op. cit., p. 28-38.

⁸² DANTO, Arthur. *La Transfiguración*, Op. cit. p. 22.

El catálogo, a todo color, resulta monótono, pues cada una de las ilustraciones parece igual que cualquier otra, incluso a pesar de que las reproducciones son de cuadros que pertenecen a géneros tan distintos como la pintura histórica, el retrato psicológico, (...), el arte religioso y la naturaleza muerta. También contiene pintura que pertenece al taller de Giorgione, así como algo que es una mera cosa, sin la menor pretensión de ser elevada a la categoría de arte.⁸⁴

Tras ojear la primera edición de los catálogos, el artista conceptual J. decide enfrentarse al filósofo, asumiendo una posición de reivindicación ante los objetos excluidos. Por ello comenzará a pintar un lienzo de rojo, completamente indiscernible de los expuestos por el curador de la galería, exigiéndole que sea incluido dentro de la selección realizada para la exposición. El filósofo de los indiscernibles no encuentra ninguna objeción para aceptarlo dentro de la misma e incluirlo en los nuevos catálogos, que ahora tendrán una foto de la nueva adquisición.

Ante la atónita mirada de J., Danto no encuentra ningún motivo para promover ontológicamente a la categoría de arte tanto al lienzo de Giorgione como al artefacto pintado de rojo, pues “las cosas, en tanto que clase, carecen de *referente* por ser sólo eso: cosas.”⁸⁵ Como perteneciente a una clase distinta, a pesar de su indiscernibilidad con las cosas reales, el cuadro de J. incorpora aquel rasgo necesario y suficiente para que sea legítimamente considerado como una obra de arte. No obstante, como última estrategia de reivindicación, J. decide titular el artefacto rojo: *Retrato de Sin título de J.*, cuyo contenido es tan extraño como lo

⁸³ Ibidem.

⁸⁴ Ibidem.

⁸⁵ Ibid., p. 24.

sería la elaboración de un retrato de algo, en el que ese "algo" no existe, y no ha existido, en el momento de la realización de la obra.

Ahora bien, seleccionando de la galería de los indiscernibles los cuadros *Los Israelitas Cruzando el Mar Rojo*, *El ánimo de Kierkegaard*, *Mantel Rojo*, *Sin título de J.* y *Retrato de Sin título de J.*, y utilizando los predicados F "ser objetivo", G "ser subjetivo", H "ser realista" e I "ser abstracto", entonces, la matriz de estilo que podría elaborarse sería la siguiente:

	F	G	H	I
<i>Los Israelitas cruzando el Mar Rojo</i>	-	+	+	-
<i>El ánimo de Kierkegaard</i>	-	+	-	+
<i>Mantel Rojo</i>	+	-	-	+
<i>Sin título de J.</i>	-	-	-	-
<i>Retrato de Sin título de J.</i>	+	-	+	-

Sucintamente, las distribuciones positivas y negativas determinan la presencia o ausencia de un predicado y, simultáneamente, las relaciones sincrónicas que mantienen las obras entre sí. De este modo, *Mantel Rojo*, con su sarcástica referencia a la obra de Matisse, retomarí­a objetivamente una de sus obras, aunque con un gesto de ironía ampliaría hasta tal extremo la perspectiva de un modo tal que desde allí sólo se vería un lienzo monocromático rojo. Por otra parte, a diferencia de esta obra, el *Retrato de Sin título de J.*, sería un contra-ejemplo a la presunta existencia de obras de arte no-representacionales, pues de ser un artefacto elaborado para refutar la definición del arte de Danto ha llegado a ser la fuente de una representación objetiva y realista del arte.

Unos años más tarde, al impartir las conferencias Andrew W. Mellow de 1995, editadas bajo el título de *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia* en 1997, Danto señaló que había reconstruido la matriz de estilo haciendo uso de etiquetas históricas, tales como "manierismo", "barroco" o "rococó", en un esfuerzo de preservar "el sentido de que cada obra de arte tiene el mismo número de cualidades estilísticas que otra"⁸⁶, a pesar de todas aquellas contingencias que rodean su producción. Esta apertura hacia la historia del arte, a pesar de toda la riqueza que proporciona en términos de clasificación de estilos, podría desencadenar la aparición de matrices con un número demasiado amplio de predicados, que en lugar de facilitar la comprensión simultánea de las obras de arte y sus relaciones formales, conllevaría a la construcción de redes de interpretación determinadas por su gran dificultad.

No obstante, en lugar de sacrificar la propuesta de Danto, tal vez debería considerarse la utilidad que tiene optar por los límites semióticos de las posibilidades del estilo, considerado inmanentemente, a partir de la relación que hay en la función semiótica, es decir, que hay entre el Representamen y el Fundamento de la obra de arte. Esto permitiría elaborar matrices con nueve predicados estilísticos, correspondientes a la clasificación general de los signos de Peirce*, que lograrían mostrar las relaciones formales internas de las obras de arte en particular y los rasgos materiales que poseen en su aspecto superficial, tras haber sido tematizadas por la conciencia estética. Dicha perspectiva sugiere indagaciones que correlacionan las tesis de Danto con la clasificación signica de Peirce, haciendo posibles preguntas que tendrían, entre otras tantas, las siguientes formas: ¿por qué razones históricas, en el periodo artístico P, las obras

⁸⁶ DANTO, Arthur C. *Después del fin del arte*. Op. cit. p. 188.

* Para una sencilla explicación sobre la clasificación de los signos de Peirce véase: *Carta a Victoria Lady Welby*. En: PEIRCE, Charles S. *Obra lógico semiótica*. Op. cit. p. 109- 120. También puede consultarse el artículo de G. Deledalle: DELEDALLE, Gérard. "La semiótica de Peirce como metalenguaje del funcionamiento del signo" En: *Leer a Peirce hoy*. Barcelona: Gedisa, 1996. p. 93-105.

a, *b* y *c*, elaboradas por el artista *x*, poseen una forma interna correspondiente a la relación sígnica *S*?, ¿por qué en la obra de *y* es predominante el uso de la función semiótica particular *I*?, o, ¿qué hizo históricamente posible que se realizase una pintura como *Retrato de Sin título de J.*, la cual posee un estilo susceptible de describirse en términos de la relación semiótica del sinsigno-icónico-remático?

Esta forma de indagar las obras de arte se configurará paulatinamente en la elaboración de interpretaciones superficiales, en el sentido ya expuesto, en las que “la tarea de la crítica [se correspondería con] identificar los significados [de las obras] y explicar el modo de su encarnación.”⁸⁷ !De este modo, los objetos inmediatos podrían vincularse completamente a la intención del artista y su ámbito de producción, sin desconocer que las obras de arte poseen un carácter universal por sus rasgos estilísticos y los aspectos formales y materiales de su constitución;

La tercera ruta que se propone como campo de investigación está relacionada con los objetos dinámicos de las obras de arte y los marcos conceptuales que les sirven de horizonte de interpretación. Como obra de arte ya constituida, la entidad a interpretar tendrá que ser debatida entre las intenciones explícitas reportadas por el artista y los aspectos que emergen de ella al ubicarla en estructuras conceptuales, tal vez ajenas, a aquellas en las que se encontró su autor. Esta discusión podría considerarse bajo la noción del *conflicto de las interpretaciones*, parafraseando a un conocido filósofo francés, y sucintamente consistiría en saber si existe alguna relación de dependencia constitutiva entre la interpretación superficial de la obra de arte y sus objetos dinámicos.

Ahora bien, en términos de los Brand, el problema de las interpretaciones radicaría en decidir si el intérprete se compromete con una dependencia constitutiva fuerte,

⁸⁷ DANTO, Arthur. C. *Más allá de la Caja Brillo*. Op. cit. p. 52.

una débil o la suspensión total de esta relación. Según una *dependencia fuerte*: "una interpretación profunda de una obra de arte sería correcta *únicamente si* es consistente con la interpretación superficial y si está basada en el entramado teórico y conceptual del artista."⁸⁸ Según una *dependencia débil*: "una interpretación profunda de una obra de arte es correcta *únicamente si* es consistente con la interpretación superficial de la obra de arte."⁸⁹ Y según la versión que elimina esta restricción constitutiva: "una interpretación profunda de una obra de arte sería una interpretación basada en algún entramado conceptual o teórico distinto a lo que sería un informe detallado de las intenciones del artista."⁹⁰

Tal vez sea difícil encontrar una solución satisfactoria que logre eliminar la tensión que hay entre las diversas interpretaciones de una obra de arte, sobre todo si se tiene en cuenta que la noción de dependencia constitutiva y otras tantas que circulan en la filosofía del arte tienen como fin único regular la interacción que pueden llegar a entablar las obras y las mentes [intérpretes.] Sin embargo, si se asume que el proceso de elaboración de las interpretaciones radica en generar un conjunto de signos más complejos en las mentes de quienes lo llevan a cabo, entonces, sólo quedará por reconocerse no sólo la amplitud del campo de la experiencia artística, sino el carácter mediador que desempeña en ello el mundo del arte y sus decisiones pragmáticas.

El último sendero a recorrer será a través del mundo del arte. En su artículo "El Mundo del Arte revisitado: comedias de similitud", Danto dice en unas cuantas líneas algo que sorprende por su simplicidad:

⁸⁸ BRAND, Peg y BRAND, Myles. "Surface and Deep Interpretation." Op. cit. p. 62.

⁸⁹ Ibidem.

⁹⁰ Ibidem.

Algo que es una obra de arte depende de una serie de razones, y nada es en realidad una obra de arte fuera del sistema de razones que le confieren ese estatus: las obras de arte no lo son por naturaleza. Una rosa es una rosa se la llame como se la llame, pero una obra de arte no. Eso forma parte de lo que hace ontológicamente interesante el concepto del arte.⁹¹

El arte no es un concepto de clase natural y su diferencia radica en aquel "sistema de razones" que al ser atribuido a una entidad logra concederle un estatus intencional. Sin importar que sean los artistas inmersos en estructuras de roles para la creación del arte, o, los miembros de un grupo familiarizados con la historia y la teoría del arte, quienes adjudiquen el mencionado concepto, el arte siempre dependerá de un conjunto de razones institucionales que logren mantener su distancia ontológica frente a la realidad.

Tal como lo ha señalado Danto, para trazar esa diferencia ontológica tendrá que añadirse *algo* a la función semiótica, con la cual logra ejemplificarse el concepto del arte, tratando así de distinguir las obras de arte del resto de representaciones construidas por las mentes. Así, retomando y parafraseando la pregunta del filósofo de los indiscernibles: ¿Qué deberá agregársele al concepto de representación para tener un criterio general de diferenciación entre las obras de arte y las entidades reales?

Danto ha dicho, y con él Carroll, que para que algo sea una obra de arte, en este caso *x*, esta *x* debe ser sobre algo, es decir, debe poseer *aboutness*. Otra forma de expresarlo sería decir que *x* es una entidad real y que además posee intencionalidad, a pesar de no ser ella misma una mente. No obstante, habrá que reconocerse que todas las demás representaciones poseen estos mismos rasgos,

⁹¹ DANTO, Arthur C. *Más allá de la Caja de Brillo*. Op. cit. p. 51.

y es más que probable que la mayoría de ellas ejemplifiquen la función semiótica descrita en el capítulo 3. Sin embargo, y he aquí la hipótesis final a esbozar en este recorrido: se asumirá que, a partir de los compromisos institucionales asumidos por mundo del arte, la intencionalidad de las obras de arte se considerará de una forma originaria, es decir, en total contraste con la intencionalidad no originaria o derivada del resto de representaciones.

Explicar esto no será sencillo, pero un buen comienzo se encuentra en Joseph Margolis y su artículo "Farewell to Danto and Goodman." Allí, Margolis, en tono crítico, resume el resultado de la estrategia ontológica de Danto de la siguiente manera: "[Según Danto] *sería un error atribuirle propiedades intencionales a las cosas reales, cuando lo real esta libre de intencionalidad (intention-free real)*. Por lo tanto, de hacerlo, debería realizarse 'imaginativamente' - metafóricamente, figurativamente, retóricamente. No hay otra manera."⁹² Si la pregunta por el concepto del arte debe reconocerse en el problema de la adscripción de propiedades intencionales a entidades reales, que en sí mismas están libres de ellas, entonces, tal como lo ha señalado Margolis, la cuestión deberá resolverse en una discusión general relativa a los modos de representación y sus correspondientes diferencias en términos de regiones ontológicas.

En el caso del arte - y en este punto se le reprochará a Margolis su estrecha concepción de lo "imaginativo", "metafórico", "figurativo" y "retórico" - la discusión tendrá que explicar cómo es posible que haya, retóricamente hablando, "entidades reales que se encuentran físicamente [materialmente] encarnadas pero que son culturalmente emergentes." ¡Y no sólo que sean entidades reales y culturales, sino que también sean entidades con una intencionalidad originaria! La diferencia que hay entre los artefactos culturales y las obras de arte radicarán en la fuerza con que

⁹² MARGOLIS, Joseph. "Farewell to Danto and Goodman" Op. cit. p. 371

se proyecta y deriva la competencia de representar, propia de la mentes, a las entidades que conforman el mundo, que en sí mismas no son intencionales. Como lo ha señalado el filósofo español Gabriel Bello, en su artículo "El pragmatismo de Peirce y la renovación de la teoría de la razón": "Una cosa es que tomemos fragmentos de materia de cualquier tipo y los convirtamos en signos, (...). Otra muy distinta que atribuyamos capacidad de significar, de convertir en signo, a tales entidades."⁹³ Esta distinción se aplicaría, perfectamente, a las representaciones en general y a las obras de arte en particular, pues cualquier representación en general también sería un signo, pero no toda representación sería un signo que lograra *significar desde sí mismo*, tal como ocurriría con las obras de arte.

Precisamente, tal caracterización general logra capturar intuitivamente la noción de "intencionalidad originaria", que podría reconstruirse formalmente a partir de las categorías peirceanas de Primeridad, Segundidad y Terceridad. En *Carta a Victoria Lady Welby*, fechada el 14 de octubre de 1904, [C.P. 8.328], Peirce expone sucintamente tales categorías de la siguiente manera:

Dando al ser el más amplio sentido posible, con el fin de incluir tanto las ideas como las cosas, e ideas que imaginamos tener, así como ideas que realmente tenemos, yo definiría la Primeridad, la Segundidad y la Terceridad de este modo:

Primeridad es el modo de ser de aquello que es tal como es, positivamente y sin referencia a ninguna otra cosa.

Segundidad es el modo de ser de aquello que es tal como es, con respecto a una segunda cosa, pero con exclusión de toda tercera cosa.

⁹³ BELLO, Gabriel. "El pragmatismo de Peirce y la renovación de la teoría de la razón" En: VILLACAÑAS,

Terceridad es el modo de ser de aquello que es tal como es, al relacionar una segunda cosa y una tercera entre sí.⁹⁴

Si se asume que, en la obra de arte, estas categorías abstractas entran en interacción con las categorías concretas de Primero, Segundo y Tercero, entonces, se obtendría una articulación general del concepto del arte que lograría eliminar la indiscernibilidad en el ámbito cultural. Es decir, el concepto del arte, al ser aplicado a alguna entidad real, le adjudicaría la función semiótica que hay entre dos conjuntos de categorías, en este caso entre "Primero", "Segundo" y "Tercero", por un lado, y de "Primeridad", "Segundidad" y "Terceridad", por el otro.

Así, teniendo presente la categoría de Primeridad, se considerará que la obra de arte es algo que "existe positivamente y sin referencia a ninguna otra cosa", al menos desde el desplazamiento constante de su Objeto Dinámico, pues será desde allí que mantenga la irreductibilidad de su *aboutness* como posibilidad constantemente abierta a los procesos de interpretación. Este acto de personificación de las obras de arte, propio de la *prosopopeya*, sería la forma retórica que subyacería al uso de la Primeridad; manteniéndola así, por medio de una estrategia institucional, en constante tensión con la Segundidad y su pretensión de formular la verdad de la obra de arte a partir de la existencia individual de las mentes que interpretan.

Por otra parte, tanto el autor de la obra como mundo del arte en general harían suya la categoría de Segundidad, tal como lo ha señalado Peirce en [C.P. 1.322]: "La segunda categoría que encuentro, el siguiente rasgo más simple común a todo lo que se presenta a la mente es el elemento del forcejeo (*struggle*). (...) Por forcejeo debo explicar que entiendo una acción mutua entre dos cosas, haciendo

José Luis. (Ed.) *La filosofía del siglo XIX*. Madrid: Trotta, 2001. p. 386

caso omiso de cualquier tipo de tercero o medio."⁹⁵ Esta disputa se reflejaría en las discusiones alrededor de las teorías de la dependencia artística, tal como han sido formuladas por Danto y los Brand, y en algunos intentos de instaurar la intención de la obra como fuente última de verdad.

Por último, en medio de este forcejeo y la aparición del interpretante, se configurará el reconocimiento de la categoría de la Terceridad como comunidad universal de interpretación, o mundo del arte, cuya principal acción radicará en la continuidad de "un espejo en el que atrapar la conciencia de nuestros reyes."⁹⁶ Tal vez, también sea un espejo el que logre reflejar en este mundo, de forma efectiva, la *posibilidad* siempre designada por las obras de arte y el valor del arte como una ventana permanente abierta a otra realidad.

⁹⁴ PEIRCE, Charles S. *Obra lógico semiótica*. Op. cit. p. 110-1.

⁹⁵ PEIRCE, Charles S. *Escritos Filosóficos*. Op. cit. p. 181.

⁹⁶ DANTO, Arthur C. *La Transfiguración del lugar común*. Op. cit. p. 295.

BIBLIOGRAFIA

APEL, Karl-Otto. *El camino del pensamiento de Charles S. Peirce*. Madrid: Visor, 1997.

A.V. *De signis 11: Estética y Semiótica. Bordes de la representación*. Barcelona: Gedisa, 2007.

CARROLL, Noel. "Danto's new definition of Art and the Problem of Art Theories". *British Journal of Aesthetics* Vol. 37, No. 4, Octubre de 1997.

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

_____ *Historia y Narración. Ensayos de filosofía analítica de la historia*. Trad. Eduardo Bustos. Barcelona: Paidós, 1989

_____ *La Madonna del futuro. Ensayos en un mundo del arte plural*. Trad. Gerard Vilar. Barcelona: Paidós, 2002.

_____ *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*. (Angel y Aurora Mollá Román. Trads.) Barcelona: Paidós, 2002.

_____ *Más allá de la Caja de Brillo: Las artes visuales desde la perspectiva post-histórica*. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2003.

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

_____ *¿Qué es la filosofía?* Trad. Miguel Hernández Sola. Madrid: Alianza, 1984.

_____ "The Artworld" *The Journal of Philosophy* 61, Octubre 15, 1964.

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

DICKIE, George. "Defining Art" *American Philosophical Quarterly*, Julio 1969.

_____ *Aesthetics: An Introduction*, Indianápolis: Pegasus, 1971.

ERP, von Herman. "The End of History and Hegel's Conception of Modernity". *Ideas y Valores*. No. 107. Agosto 1998. Santa Fé de Bogotá, Editorial Universidad Nacional de Colombia.

FOUCAULT, Michel. *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Trad. Francisco Monge. Barcelona: Anagrama, 1981.

HAUSMAN, Carl R. "Metaphorical Semeiotic Referents: Dyadic Objects". *Transactions of the Charles S. Peirce Society* Vol. 43, No. 2, 2207.

HEGEL, G.W. *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*. Trad. José Gaos. Madrid: Alianza, 1989.

KRIPKE, Saúl. *El Nombrar y la Necesidad*. Trad. Margarita M. Valdés. México: UNAM, 1995.

MARGOLIS, Joseph. "Farewell to Danto and Goodman" *British Journal of Aesthetics*. Vol. 38. Iss. 4. Londres, octubre 1998.

PEIRCE, Charles S. *Past Masters . The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Editados por Charles Hartshorne y Paul Weiss Vol. 1-6 (1931-1935) y por A.W. Burks Vols. 7-8. (1958-1966) Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press, 1994.

_____ *Escritos Filosóficos. Primer Volumen*. Trad. Fernando Carlos Vevia Romero. México: El Colegio de Michoacán, 1997.

_____ *Obra lógico semiótica*. Trad. Ramón Alcalde y Mauricio Prelooker. Madrid: Taurus, 1987.

PÉREZ CARREÑO, Francisca. (Ed.) *Estética después del fin del arte. Ensayos sobre Arthur Danto*. Madrid: Antonio Machado, 2005.

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

SEEL, Martin. "Un paso al interior de la Estética" *Estudios de Filosofía No. 36*. Medellín, Agosto de 2007.

VALDÉS VILLANUEVA, Luis MI. (Ed.) *La búsqueda del significado*. Madrid: Tecnos, 1991.

VILLACAÑAS, José Luis. (Ed.) *La filosofía del siglo XIX*. Madrid: Trotta, 2001.